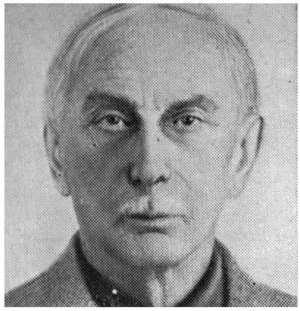
Искусство КИНО

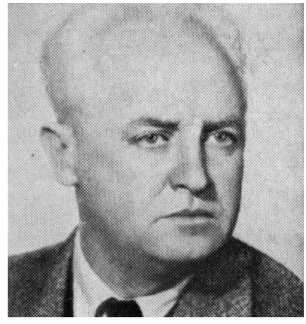
12 1974

Поздравляем



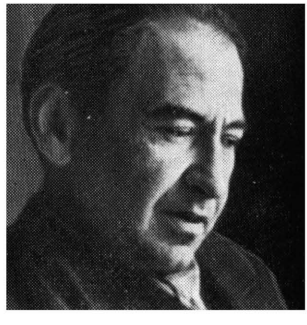
с 80-летием
Сергеева
Николая Васильевича,
народного артиста РСФСР,
исполнителя ролей в фильмах
«Большая семья»,«Чужая родня»,
«Мичман Панин», «Сережа»,
«Пять дней — пять ночей»,
«Девять дней одного года»,
«Живые и мертвые»,
«Жили-были старик со старухой»,
«Время, вперед!», «Андрей Рублев»,
«Золотой телёнок»,
«Песнь о Маншук»,
«Ход белой королевы»,
«Моя жизнь», «Высокое звание»
и других

с 60-летием
Богданова
Михаила Александровича,
народного художника РСФСР,
заслуженного деятеля искусств
РСФСР, члена-корреспондента
Академии художеств СССР,
профессора, художника фильмов
«Каменный цветок», «Мичурин»,
«Смелые люди», «Пржевальский»,
«Первый эшелон»,
«Герои Шипки»,
«Гусарская баллада»,
«Война и мир»
(все вместе с Г. Мясниковым),
«Старики-разбойники»,
«Невероятные приключения
итальянцев в России» и других



с 70-летием
Кулиша
Якова Савельевича,
кинооператора художественных
фильмов «Морской ястреб»,
«Дочь моряка»,
«Я встретил девушку»,
«За чужие грехи»,
«Старая крепость», а также
режиссера многих
научно-популярных
и документальных картин

с 60-летием
Трахтенберга
Льва Соломоновича,
лауреата Государственной премии
СССР, звукооператора,
принимавшего участие в создании
фильмов «Глинка»,
«Свадьба с приданым», «Сережа»,
«Хождение по мукам»,
«Время, вперед»!,
«Первая девушка», «Один из нас»,
«Ты и я», «Человек на своем месте»,
«С весельем и отвагой» и других



с 60-летием
Белявского
Михаила Сергеевича,
киножурналиста, автора многих
статей о советском киноискусстве.

Искусство кино

12/1974

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В.Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Зайцева Е. А.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

© журнал «Искусство кино», 1974

На 1-й странице обложки —
Наталья Белохвостикова и Лембит Ульфсак в фильме «Тиль Уленшпигель» (режиссеры А. Алов и В. Наумов, «Мосфильм»)

Содержание

Новые фильмы

1 Вадим Некрасов — Дороги к прочному миру
15 Л. Аннинский — Такая любовь
20 Д. Сарычев — Опыт, заслуживающий продолжения
29 «Романс о влюбленных» — первое впечатление *(дискуссия)*

Современность и экран

39 М. Зак — Большой киносеанс

Фильм находится в производстве

51 В. Венгеров — Экранизируется «Соль земли»

Беседы за рабочим столом

55 Т. Макарова — Личность героя—личность артиста
70 «Да здравствует Мексика!» — будет ли фильм?

Дискуссии

71 Марк Донской — Третье измерение

Теория и история

79 Л. Трауберг — Основа основ

Наши юбиляры

К 70-летию со дня рождения С. И. Юткевича
86 А. Зархи — Верность поиску
87 Игорь Ильинский — Мы родственники по Маяковскому
88 М. Туровская — Искусство жить в искусстве

Мемуары и публикации

90 Александр Штейн — Экран, сцена, жизнь

Издано о кинематографе

130 Е. Ольшанская — В поисках утраченных подробностей...

Интервью между съемками

136 Г. Сайфулин — Перед встречей
136 С. Чокморов — Открытие характера

За рубежом

138 Ганс Штарке — Четверть века нерушимой дружбы
144 Курт Метциг — Наша студия могла бы называться «Аврора»...
148 Т. Проскурникова — Кайатт против Кайатта
159 С. Асенин — Робинзоны из Дюрюфю

Сценарий

165 Анатолий Гребнев — Рассказ от первого лица
188 Фильмография
189 Содержание журнала «Искусство кино» за 1974 год

Iskusstvo Kino
Cinema Art

New Films

Vadim Nekrasov — The Roads to Durable Peace (page 1). Review of the film «Hard Roads to Peace» (Central Documentary Films Studious, 1974).

Lev Anninskiy — That Kind of Love (page 15). Review of the film «With You and Without You» (Mocfilm, 1973).

Dmitriy Sarychev — The Experience That Is Worth to Be Proceeded (page 20).. Review of the film «Ten Years After or Hopes and Anxieties of the Tenth «A» (Belarusfilm, 1973). «The Song about the Loving Ones»— the first impressions (page 29). Collective discussion of the film «The Song about the Loving Ones» among students.

The Time and the Screen

Mark Zak — Great Picture Show (page 39). Thoughts of critic on problems of cinematographic process, based on some films of 1974.

Films in shooting

Vladimir Vengerov — The film on the novel «The Salt of Earth» by George Markov is being shot (page 51). Interview with Vladimir Vengerov, the director of the film.

Talks at tne working table

Tamara Makarova — The Personality of a Hero—the Personality of an Actor (page 55). The conversation of journalist L. Yagunkova with film-actress Tamara Makarova.

Discussions

Mark Donskoy — The Third Dimension (page 71). The article about problems of modern film-directing (completion of the discussion. «Directing — Its Problems and Difficulties»).

Theory and History

Leonid Trauberg — The Base of Bases (page 79). Chapter from «The Book about Continuity» that is being published by «Iskusstvo».

Jubilee

Alexander Zarhi, Igor Ilyinskiy — Faithfulness to the Search (page 86). We Are Relatives According to Mayakovskiy (page 87).

Maya Turovskaya — The Skill to Live in Art (page 88). Selection of articles to the 70th anniversary of prominent Soviet director Sergei Yutkevich.

Memoirs and Publications

Alexander Shtein — Screen, Stage, Life (page 90). Memoirs of the script-writer.

Published on cinema

Helena Olshanskaya — In Search of Lost Details (page 130). Review of the book by M. Arlazorov «Protazanov» («Iskusstvo», Moscow, 1973).

Screen News (page 136).

Abroad

Hans Shtarke — A Quarter of a Century of Inviolable Friendship (page 138). Deputy minister, the Head of the Central Board of GDR cinematography about the development of cinematography in GDR.

Kurt Metszig — Our Studios Could Have Been Called «Aurora» (page 144). The conversation of Kurt Metszig with Fritz Geler and Ulrih Kasten.

Tatyana Proskurnikova — Kayatt against Kayatt (page 148). Notes about creative work of Andre Kayatt.

Sergei Asenin — Robinsons from Durufu (page 159). Review of the film «The Dead Land» (Mafilm, Hungary).

Script

Anatoliy Grebnev — Narration in the First Person (page 165). (ending). Filmography (page 165). Contents of «Iskusstvo Kino» for 1974 (page 189).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 24/IX — 1974 г. А10385. Подписано к печати 14/XI-1974 г. , Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 48 170 экз. Заказ 3375. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

«Трудные дороги мира»
«С тобой и без тебя»
«Десять лет спустя, или Надежды и тревоги десятого «А»
«Романс о влюбленных»

Вадим Некрасов

Дороги к прочному миру

«Трудные дороги мира»

Авторы сценария А. Колошин, К. Лавров. Режиссер А. Колошин. Операторы А. Колошин, А. Кочетков, В. Микоша, Г. Серов. Консультант А. Иванов. ЦСДФ, 1974.

Документальная кинолента прочно вошла в арсенал средств исторического исследования и общественно-политической публицистики большого звучания. На первый взгляд это настолько очевидно, что и упоминать об этом лишний раз не следует. Однако каждое новое значительное произведение документального кино вновь и вновь заставляет задуматься не только о самих воспроизводимых в фильме событиях (что само по себе является подтверждением его действенной силы), но и о методах их творческого осмысления художником, о коэффициенте воздействия фильма на многомиллионную зрительскую аудиторию. Конкретный материал становится основанием для детального разговора о месте и значении этого вида киноискусства в том громадном созидательном труде по воспитанию нового человека и строительству коммунистического общества, по утверждению идеалов мира, социальной справедливости, прогресса, которым занята наша партия.

Очередной повод для такого разговора дает новая работа режиссера и оператора-документалиста Анатолия Колошина, создавшего вместе с группой операторов Центральной студии документальных фильмов в содружестве с журналистом К. Лавровым полнометражную ленту «Трудные дороги мира».

Событиям последнего времени на международной арене, многогранной и целеустремленной внешнеполитической деятельности КПСС и Советского государства, осуществляющих высокую миссию защиты коренных интересов человека труда, участию этого человека в деяниях исторического значения, его центральному в них месту, его возможностям, как проявившимся, так и потенциальным, посвящен этот фильм-раздумье.

«Трудны еще дороги мира,— произносит диктор в фильме, как бы подводя итог той многоликой и многоголосой панораме, которая в течение почти полутора часов развертывалась перед зрителем.— Сколько раз обрывались они внезапно. Мерцают там печальные отблески вечного огня, слышится подчас эхо бомбовых разрывов. И не удивительно разве, что за такой короткий срок столько все же достигнуто в реализации Программы мира? Но, глубоко веря в торжество ее, мы не имеем права забывать: у мира есть сильные враги. И борьба только разворачивается. Борьба еще вся впереди».

В этих словах суммированы основное содержание фильма, его смысловая канва, его подлинно оптимистическое дыхание. А начинается фильм со слов В. И. Ленина: «... Окончание войн, мир между народами, прекращение грабежей и насилия — именно наш идеал». Между началом и концовкой прямая перекличка: наш идеал неизменен, как неизменна и наша ему верность, и хотя трудные дороги ведут к воплощению его в жизнь, советский народ под руководством ленинской партии неутомимо борется за конечное торжество этого идеала.

Такова общая тема фильма. Она поистине безмерна и была бы способна вместить в себя множество кинолент, раскрывающих и наиболее важные узловые моменты исторического процесса, и динамику столкновения противо-

борствующих сил, и различные составные проблемы в их развитии. На этот раз за конкретную основу сюжета авторы берут борьбу нашей партии и народа за осуществление Программы мира, выдвинутой XXIV съездом КПСС, концентрируют внимание главным образом на событиях двух-трех последних лет, приведших к разрядке напряженности и затуханию «холодной войны», к общему потеплению климата международных отношений. Они сосредоточиваются на выявлении той конструктивной, можно сказать, определяющей роли, которую играли в происходящих событиях Центральный Комитет КПСС, его Политбюро и прежде всего Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев.

Программа мира — в этом кратком и емком названии для миллионов людей в Советском Союзе и во всем мире сегодня воплощаются не только задачи и цели деятельности на международной арене, поставленные перед собой нашей страной, но и реальные дела, в которые уже воплотились многие положения программы. Прочного мира, возможности спокойно трудиться, твердой уверенности в завтрашнем дне — вот чего больше всего хотят люди. И именно на обеспечение прочного мира во всем мире, без которого немыслима созидательная деятельность народов, направлены все усилия Страны Советов во внешнеполитической области.

Наши цели ясны, конструктивны и благородны. Мы хотим добиться того, чтобы люди жили, зная, что нигде не льется кровь, чтобы они были уверены, что бомбы и снаряды не начнут падать на крыши их домов, что дети смогут вырасти, не испытав трагедий и страданий, пережитых их отцами и дедами. Об этих чаяниях и устремлениях рассказывают авторы фильма, когда показывают современные города, выросшие на руинах развалин, людей, живущих в этих городах — и тех, кто сохранил на сердце шрамы пережитого, и молодежь, знающую об испытаниях старших поколений лишь по их рассказам, показывают счастливых детей, цветы. Верно: не было еще в жизни нашей Родины, не было в этом веке, уже идущем к концу, на полях Европы столь длительного периода без войн. Закрепить то, что удалось сделать, превратить благоприятную обстановку в постоянную характеристику современного развития — задача непревзойденной важности, выдвинутая историей перед прогрессивными силами. Ибо мир — это не только счастье домашнего очага.

Он выступает как важнейшая предпосылка для решения таких крупнейших проблем человеческой цивилизации, как проблемы адекватного обеспечения энергоресурсами, защиты окружающей среды, ликвидации на планете массового голода и опасных болезней, освоения богатств мирового океана и так далее. Решение всех таких проблем под силу лишь международному сообществу наций и государств, оно требует их искреннего делового сотрудничества в широких масштабах. Вне системы международных отношений, основанной на мирном сосуществовании государств с различным общественным строем, невозможны ни основательный приступ к решению общечеловеческих проблем будущего, ни успешное выполнение многих неотложных проблем нашего времени.

Не раз и не два авторы фильма возвращаются к весенним дням 1971 года, когда в Кремлевском дворце съездов работал XXIV съезд КПСС, к Отчетному докладу ЦК КПСС, с которым выступил товарищ Л. И. Брежнев. Мы видим Генерального секретаря ЦК КПСС выступающим с трибуны съезда, видим, как слушают доклад советские трудящиеся по телевизионной трансляции. Пункт за пунктом, мысль за мыслью развертывается перед нами изложение докладчиком Программы мира, поражающей глубиной проникновения в суть проблем, научным подходом к явлениям международной жизни, своей всеобщностью и конкретностью.

«Мы и наши союзники, — говорил Л. И. Брежнев на митинге в Софии, излагая существо советской внешней политики, — твердо убеждены в том, что существует возможность радикального, устойчивого оздоровления международного климата. Мы счи-

«Политику партии одобряем!»— первомайская демонстрация на Красной площади, 1974 год

таем, что может и должна быть создана новая система международных отношений, построенная на честном и последовательном, безо всякой игры и двусмысленных маневров, соблюдении принципов суверенитета, невмешательства во внутренние дела, неукоснительного выполнения заключенных договоров и соглашений».

Для того, чтобы прийти к выводу о реальности столь всеобъемлющей задачи, нужны были мужество и дальновидность, для ее воплощения в жизнь шаг за шагом — огромная кропотливая работа.

Действительно, вспомним обстановку начала 1971 года, как она характеризовалась на XXIV съезде КПСС и как ее показывает нам фильм. Силы империализма активно демонстрировали свою реакционную, агрессивную природу, стремясь господствовать повсюду, вмешиваясь в дела других народов, бесцеремонно нарушая их права и суверенитет, всеми способами пытаясь навязать свою волю государствам и целым районам мира. Партия отметила, что в послевоенные годы в капиталистическом мире в небывалых масштабах происходил рост милитаризма, причем эта тенденция все более усиливалась. Империалистами совершалось одно преступление за другим во имя сохранения или восстановления их господства над народами бывших колоний или других стран, вырывающихся из тисков капиталистической эксплуатации. Попытки империализма повернуть ход истории в свою пользу, как это прекрасно понимали коммунисты, все советские трудящиеся, были обречены.

Визит Генерального секретаря ЦК КПСС во Францию, 1973 год

Однако не было места и для самоуспокоенности, пассивности. Ясно было, что впереди — трудная и долгая борьба.

И эта борьба продолжалась. Шаг за шагом, день за днем. Говоря об этой борьбе, Л. И. Брежнев отмечал, что принцип «все или ничего» ни в коей мере не пригоден в международной политике. Здесь, подчеркивал он, нужно стремиться все время продвигаться вперед, используя любую имеющуюся возможность. Тот, кто бездействует, упускает случай сделать пусть даже небольшой шаг вперед — наносит делу мира ущерб.

Проходили месяцы, проходили годы. В результате неутомимой деятельности КПСС и Советского государства оказывалось, что можно найти разумный и приемлемый подход ко многим вопросам, которые прежде казались неразрешимыми.

Об этих поисках и о том, что было сделано, рассказывают авторы «Трудных дорог мира». Рассказывают вдумчиво и эмоционально, привлекая разнообразный материал, сопоставляя, сталкивая, сравнивая события, мнения, размышляя над причинами и следствиями происходящего в мире на протяжении полувека.

От ленинского Декрета о мире, первого законодательного акта Страны Советов, возвестившего миру об основных принципах внешней политики нового общественного строя, до Программы мира сегодня. Таковы две вершины единого ленинского курса, утверждает фильм. Добиться того, чтобы небо всегда было чистым, чтобы навсегда умолкли орудия, было не просто заветной мечтой советского народа, но и практической, хотя и представлявшейся весьма отдаленной целью нашей дипломатии. В нынешний век еще добавились требования поставить неисчерпаемые силы ядерной энергии на службу исключительно целям созидания, использовать ракеты только для мирных целей. Земной шар достаточно велик, чтобы люди могли жить на нем в мире. Но он слишком мал, чтобы подвергать его угрозе ядерной войны.

Длинные, уходящие чуть ли не к горизонту геометрически выверенные ряды крестов. Есть что-то ошеломляющее и угнетающее в зрелище Арлингтонского военного кладбища, раскинувшегося на пологих холмах неподалеку от центра американской столицы. Поблизости от Пентагона. По-видимому, когда-то оно производило менее внушительное впечатление, ибо тысячи и тысячи крестов сюда добавила американская военная авантюра во

Вьетнаме. Задуманное когда-то как памятник славы американского оружия кладбище стало ныне символом бесплодности попыток империализма решать международные проблемы военным путем. С Арлингтонского кладбища экран переносит нас на улицы Вашингтона, где демонстрируют противники вьетнамской войны, требующие ее скорейшего прекращения. И затем во Вьетнам, на который падают бомбы, но который мужественно сражается с агрессором. Сегодня мы уже знаем, что героическая борьба вьетнамских патриотов принесла им победу, что дело народа, отстаивавшего право быть хозяином в собственном доме, восторжествовало. Но от этого кадры фильма, посвященные вьетнамской войне, не становятся менее драматичными. На полях сражений в Юго-Восточной Азии и на многочисленных международных переговорах, в которых Советский Союз либо принимал активное участие, либо играл роль заинтересованного советника, готовилось выполнение одного из важнейших требований Программы мира — ликвидировать военный очаг в Юго-Восточной Азии. В Париже на авеню Клебер после переговоров, длившихся не один год, было подписано соглашение о прекращении войны во Вьетнаме.

Из Юго-Восточной Азии на Ближний Восток, где еще продолжают тлеть угли военного конфликта. Но и здесь заметны реальные сдвиги. После вспышки военных действий осенью 1973 года, показавшей возросшие боевые способности арабских народов, в Женеве открылась конференция, положившая начало пути к политическому урегулированию. По этому пути сделаны пока что первые шаги, главные вопросы еще впереди. Но уже очевидно: во многом благодаря политике Советского Союза, других социалистических стран, благодаря изменению климата международных отношений на Ближнем Востоке сложились более благоприятные условия для борьбы против империалистической агрессии и ликвидации здесь очага войны.

«Отказ от применения силы и угрозы ее применения для решения спорных вопросов должен стать законом международной жизни,— гласит Программа мира.— Со своей стороны Советский Союз предлагает странам, которые разделяют этот подход, заключить соответствующие двусторонние или региональные договоры». Пожалуй, нет в области международных отношений другой проблемы, которая была бы, как говорится, столь неподдающейся решению. Тысячелетиями отношения между странами опирались прежде всего на силу. Она представлялась столь же неотъемлемым элементом истории, как и существование власти, как могущество богатства. Но меняется жизнь, ломаются укоренившиеся представления. И в повестку дня истории ставятся предложения, которые не так давно представлялись несбыточной мечтой.

Один за другим фильм напоминает пункты Программы мира: осуществить коренной поворот к разрядке и миру в Европе; запретить ядерное, химическое, бактериологическое оружие; активизировать борьбу за прекращение гонки вооружений всех видов; ликвидировать иностранные военные базы; разрабатывать меры, уменьшающие вероятность случайного возникновения или преднамеренной фабрикации военных инцидентов; договориться о сокращении военных расходов; полностью претворить в жизнь решения ООН о ликвидации оставшихся колониальных режимов, покончить с проявлениями расизма и апартеида; углублять отношения взаимовыгодного сотрудничества во всех областях с государствами, которые со своей стороны стремятся к этому.

Убедительно и живо фильм раскрывает значение каждого из выдвинутых КПСС предложений, рассказывает о шагах, предпринятых к претворению этих предложений в жизнь. В многоплановой структуре фильма широко используются различные средства документального жанра. Дикторский комментарий, как будто и неторопливый, рассудительный, информативный, но в то же время эмоционально насыщенный, прерывается заявлениями и высказываниями политических деятелей. К разговору со зрителем подключаются известные советские ученые, занимающиеся проблемами, о которых идет речь. И если академик

Н. Н. Иноземцев вводит аудиторию в курс общих вопросов взаимосвязи политических проблем мирного сосуществования и экономического сотрудничества государств с различным общественным строем, то член-корреспондент Академии наук СССР Г. А. Арбатов, директор Института Африки, член-корреспондент Академии наук В. Г. Солодовников, журналист и историк, профессор Е. М. Примаков посвящают свои выступления конкретным проблемам, будь то советско-американские отношения, или современный колониализм, или ситуация на Ближнем Востоке.

Насыщенность изобразительного ряда придает публицистическому повествованию необходимую убедительность и доходчивость. Вместе с кинокамерой зритель путешествует из одной страны в другую, подчиняясь логике сюжета, свободно перемещается во времени, становится свидетелем узловых событийных моментов. Вот, например, заходит разговор о проблемах обеспечения европейской безопасности. Для нас, для всех поколений советских людей, подчеркивают авторы фильма, дела европейские — не абстракция. В Европе разразились две мировые войны. И здесь погибло в них 60 миллионов человек. До сих пор настороженно стоят тут друг против друга, разделенные лишь пограничной полосой, армады вооруженных сил НАТО и Варшавского договора.

«Мы призываем преодолеть кровавое прошлое Европы,— говорил в одном из своих выступлений Л. И. Брежнев,— не для того, чтобы забыть его, а для того, чтобы оно никогда не повторилось». Европа, которая не раз была очагом агрессивных войн, принесших колоссальные разрушения и гибель миллионов людей, должна навсегда уйти в прошлое. Ее место должен занять новый континент — континент мира, взаимного доверия и взаимовыгодного сотрудничества между всеми государствами.

Достижима ли подобная цель? Социалистические страны, как известно, выступили с предложением выработать коллективными усилиями всех европейских государств общеприемлемую надежную систему принципов, которая помогла бы создать по-настоящему спокойную обстановку на континенте, позволила бы европейцам с уверенностью смотреть в будущее не на годы, а на целую историческую эпоху вперед. Понадобилось немало времени и усилий, чтобы это предложение пробило себе дорогу из царства добрых пожеланий в мир практических переговоров между государствами. И сегодня мы являемся свидетелями того, как близится к концу второй этап конференции по вопросам безопасности и сотрудничества Европы, подготовляющий почву для завершающего этапа, на котором руководители государств и правительств европейских стран могли бы подписать документ, открывающий новую, на этот раз мирную главу в истории континента. Политический барометр в Европе наших дней все увереннее показывает на «ясно», все надежнее закрепляется здесь атмосфера разрядки напряженности, крепнет чувство прочности мира, сознание хороших перспектив на будущее.

Обо всем этом авторы фильма рассказывают, привлекая разнообразный иллюстративный материал. Не менее обстоятельный разговор ведут они и по вопросам делового сотрудничества, которое должно лечь в основу системы международных отношений, базирующейся на принципах мирного, сосуществования.

— Неотъемлемая составная часть Программы мира — это развитие всякого рода сотрудничества между государствами, в том числе, естественно, экономического сотрудничества. Это сотрудничество имеет огромное политическое значение.— Так начинает свой рассказ академик Н. Н. Иноземцев. Он говорит о значении экономического сотрудничества для быстрейшего развития стран социализма, о роли, которую такое сотрудничество имеет в становлении и укреплении независимости развивающихся государств, о принципах делового сотрудничества СССР со странами развитого капитализма.

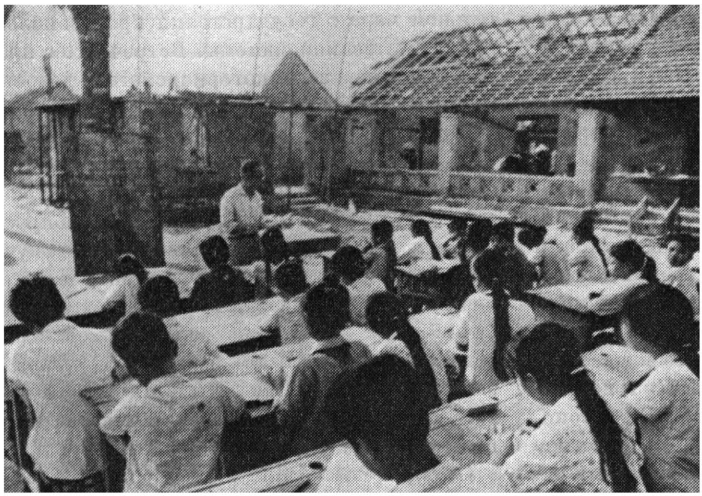
«То, что сделано за последнее время,— отмечал в одном из своих выступлений товарищ Л. И. Брежнев,— уже привело к заметным положительным сдвигам в мировой обстанов-

ке. В частности, опыт развития наших отношений с некоторыми капиталистическими странами подтверждает, что ленинские принципы мирного сосуществования — это надежный путь к расширению экономических связей. В свою очередь, крупномасштабные и долговременные экономические соглашения цементируют мирные отношения между странами. Мы считаем, что в этом плане вполне возможен дальнейший прогресс, если, конечно, исходить из взаимной выгоды и общепризнанных норм равноправного, свободного от дискриминации сотрудничества».

Вспоминаются майские дни 1973 года, визит Генерального секретаря ЦК КПСС в Бонн. Именно в ходе этого визита Л. И. Брежнев впервые развернул перед представителями западного делового мира нашу точку зрения на вопросы экономических взаимоотношений между странами социализма и странами капитализма в условиях мирного сосуществования. Мы не держим курс на изоляцию своей страны от внешнего мира, говорил высокий посланец советского народа, наоборот, мы исходим из того, что она будет развиваться в условиях растущего всестороннего сотрудничества с внешним миром, причем не только с социалистическими странами, но и в значительной мере с государствами противоположной общественной системы. Встречаясь с представителями западногерманского делового мира, Л. И. Брежнев говорил о перспективах долговременного взаимовыгодного экономического сотрудничества наших стран на 20-летний или даже на 50-летний и далее период, о необходимости мыслить в этих вопросах смело и масштабно. Здесь впервые прозвучал на весь мир термин «компенсационное соглашение». Так был назван возможный тип соглашений, при котором на долгосрочной основе устанавливается взаимовыгодный характер экономических соглашений при условии строгого соблюдения принципов равенства и невмешательства во внутренние дела друг друга.

От идей, высказанных Генеральным секретарем, дух захватывает, боимся только, что у нас не хватит собственных сил для развития сотрудничества в таком объеме, говорили западногерманские бизнесмены, делясь с журналистами впечатлениями о встречах с Л. И. Брежневым. С тех пор в налаживании и развитии экономических связей Советского Союза с ФРГ, США, Францией и другими капиталистическими странами сделаны новые крупные шаги, хотя, следует прямо сказать, их рост не был пока чрезмерно бурным. Это и

День ото дня ширится движение сторонников мира



Мир пришел во Вьетнам

понятно: налаживание экономических связей — процесс, требующий серьезной подготовки, многих расчетов и прикидок, длительного, порою упорного труда. К тому же у дела развития экономического сотрудничества социалистических и капиталистических стран имеется немало влиятельных противников в лагере монополистического капитала, военно-промышленного комплекса и т. д. Достаточно назвать хотя бы американского сенатора Джексона, о котором говорится в фильме и который связал свою политическую карьеру с кругами, выступающими против разрядки напряженности и развития советско-американского делового сотрудничества.

Но несмотря на препятствия, дело развития экономических связей продвигается вперед. И авторы «Трудных дорог мира» знакомят нас с конкретными достижениями в этой области, рассказывают о перспективах дальнейшего развертывания экономических связей, подключая к разговору и представителей делового мира, и профсоюзников, и политических деятелей. И как достойный финал этой темы звучат в фильме слова американского промышленника Арманда Хаммера, установившего деловые связи с Советской Россией еще в первые годы ее существования, а теперь ставшего одним из активнейших участников процесса налаживания широкомасштабного делового сотрудничества двух миров: «Ленин говорил, что сосуществование двух систем, советской и капиталистической, возможно и необходимо. Это не означает, что коммунисты станут капиталистами, а капиталисты превратятся в коммунистов. Но каждый народ, каждая система может что-то дать людям другой системы. Интересно, что сейчас, 53 года спустя, мистер Брежнев проводит ту же самую политику мирного сосуществования. Он действительно идет по стопам Ленина».

Говоря о разных жанровых слоях фильма, нельзя обойти молчанием и смелое использование в нем мультипликации, когда режиссер считает целесообразным в образной форме обобщить какие-то мысли и выводы. Он не боится прибегнуть и к такому, казалось бы, чужеродному в строго документированном материале приему, как использование притчи. «Жили-были два соседа, — рассказывает фильм.— И один купил ружье. «Ого! — подумал другой.— Так-так! Куплю-ка я ружье побольше». «К чему бы это? — встревожился первый.— Ага! Куплю-ка я себе...»

Что же, как говорят англичане, доказательство существования пудинга в том, что его

съедают. Притча органически ложится в повествовательную ткань кинопроизведения, не диссонирует с его информативностью и документализмом, но зато помогает прокладывать необходимые для этого фильма-раздумья мостки от единичного к всеобщему, от факта к обобщению.

Да, это фильм-раздумье. Но это также и фильм-переживание. Постоянно и с помощью разных приемов Анатолий Колошин успешно ищет путь не только к разуму, но и к сердцу зрителя. Для этого он использует взволнованный, моментами приподнятый текст, прибегает к острым зрительным сопоставлениям, контрастам и другим средствам эмоционального воздействия. И достигает своей цели. «В любой глобальной международной проблеме,— обращаются к зрителю авторы фильма,— частица и твоего личного счастья или несчастья». Всем ходом размышлений они подводят к такому же выводу и самого зрителя. Во имя этого они отказываются от последовательного хронологического изложения событий истории, прессуют целые периоды в сжатые моменты, чтобы затем, приостановившись где-то, поразмыслить над глубинными процессами, сделать обобщающие выводы. Неотъемлемой чертой фильма становится и перекличка поколений — участники войны, ее герои и жертвы через десятилетия как бы делятся своими переживаниями, своими мыслями с теми, кто сегодня ходит по улицам городов мира, кто знает трагедии второй мировой войны, обрушенной на человечество черными силами реакции, по рассказам отцов и дедов, а следовательно, и воспринимает ее как нечто отчужденное от своей судьбы, своего будущего.

Не забывать! Не забывать о пережитом миллионами людей. Не забывать океан страданий, который принесла народам вторая мировая война, не забывать ее героев и жертв. Не дать повториться ужасам войны в тысячекратно увеличенных размерах, которыми грозит человечеству термоядерное оружие. Такова одна из основных тем фильма, решаемая всем его образным строем, эмоциональным накалом. Для того и ведут авторы перекличку поколений, напоминают о руинах Сталинграда и Ковентри, жертвах Хатыни, Лидице, Орадура, гитлеровских лагерей смерти, чтобы вновь и вновь напомнить живущим — для предотвращения катастрофы новой войны нужны не только память разума, постепенно становящаяся памятью учебника, но и память сердца. Для того они и вводят в фильм тему необходимости раскрытия тайны, в которой рождаются войны.

В публицистике, рассчитанной на широкую аудиторию, есть такой хорошо известный прием, как «персонификация событий», когда о существе сложных общественных процессов рассказывается через образы их участников, характеры и судьбы людей. Естественно, что и в «Трудных дорогах мира» этот прием получает самое широкое распространение. Впрочем, иначе и быть не могло. То, что историю творят люди, тем заметнее и очевиднее, чем ближе мы сами во времени к интересующим нас событиям. А авторов фильма интересуют события, которые, можно сказать, еще не сошли с газетного листа, которые являются частью настоящего, ибо непосредственно участвовали в его формировании.

В фильме два главных «персонифицированных героя» — народ и политические деятели. И оба выступают активными участниками развертывающегося действия, отнюдь не делясь на объекты и субъекты исторического процесса.

Разве не десятки, сотни миллионов человеческих воль, объединенные общими устремлениями, решали и решили исход второй мировой войны в пользу сил прогресса? И разве не могучее движение масс в защиту мира и против войны, движение солидарности с жертвами агрессии и диктата реакции самым существенным образом способствовало и тому, что надежды империалистических «ядерщиков» разжечь новый мировой пожар были сорваны, и тому, что перед миром сегодня открываются все более светлые перспективы прочного мира и социального прогресса?

Что же касается места и роли политических деятелей, то о них хорошо сказал Л. И. Брежнев: «Опыт показывает, что когда в развитие

отношений между двумя странами, наряду с компетентными специалистами той или иной сферы, включаются высшие политические руководители страны, это становится хорошим стимулом, подталкивающим всех, кого следует, к более эффективной и быстрой работе... участие политических руководителей, облеченных высшей ответственностью, позволяет взглянуть на весь комплекс отношений в широком плане, с перспективой, то есть как бы дает возможность видеть дальше и увереннее двигаться вперед».

Обмен визитами на высшем уровне, визиты Генерального секретаря ЦК КПСС в зарубежные государства, поездки в Москву высших государственных деятелей ряда крупнейших стран мира — такая форма внешнеполитической деятельности — новая характерная черта современных международных отношений, важнейший компонент в деятельности нашей партии и государства по реализации Программы мира. Франция, ГДР, Польша, Венгрия, Чехословакия, снова Польша и ГДР, затем ФРГ, США, еще раз Франция, Индия, Куба, Польша, ГДР, Монголия. Это — за последние 36 месяцев. В тот же период Советский Союз для встреч и переговоров посетили руководящие деятели многих государств.

У каждого визита, у каждой поездки свои неповторимые особенности. Они вытекают из конкретных задач, стоявших перед данной поездкой, обусловливаются спецификой отношений, сложившихся между странами. Да, есть в каждом визите обязательно что-то свое, присущее именно ему. Уловить эту особенность и запечатлеть ее — дело мастерства и пишущих и снимающих специальных корреспондентов.

Визиты товарища Л. И. Брежнева в страны социализма. Их было немало за истекшее время. И это вполне закономерно. Согласованная политика социалистических стран, связанных узами братства, общностью идеологии и целей, узами самой близкой, искренней и бескорыстной дружбы, была и остается главным двигателем разрядки напряженности. Вместе с нами братские партии и народы государств социалистического содружества активно трудятся во имя закрепления нынешнего поворота в мировых делах. Помимо серьезных вопросов идеологического, политического, экономического, научно-технического, культурного сотрудничества, направленного на ускорение строительства нового мира, на дальнейший расцвет жизненных сил в условиях самого передового, самого справедливого общественного строя, на неуклонное повышение жизненного уровня всех трудящихся, участники встреч, имевших место в ходе всех этих визитов, обсуждали проблемы международного положения, общие задачи борьбы за разрядку.

Братская дружба народов стран социализма — то новое, что принесли с собой процессы социального обновления мира. В ходе поездок и их участники и те, кто следил за происходящим по экранам телевизоров, стали свидетелями многих ярких проявлений горячих дружественных чувств народов Польши и ГДР, Болгарии и Кубы к Генеральному секретарю ЦК КПСС и в его лице к нашей партии, к советскому народу. Наша дружба носит всенародный характер. Систематическое тесное, товарищеское общение десятков, сотен тысяч трудящихся Советского Союза и других социалистических стран вошло в обычай. И, конечно, хотелось бы в таком глубоком по своему содержанию и разностороннем фильме узнать еще и о том, что цементирует нашу дружбу, делает ее неуязвимой для всех и всяческих наскоков империализма, что ложится весомым человеческим фактором в фундамент нашей совместной внешнеполитической деятельности. Хотелось бы побольше узнать не только о проблемах, которые совместно решают братские страны в рамках организации Варшавского договора, но и о той большой работе, которую ведут они в органах Совета Экономической Взаимопомощи — работе, которая имеет столь большое значение в экономическом соревновании с капитализмом — то есть в деле обеспечения условий для дальнейших сдвигов в соотношении мировых сил в пользу социализма. Нет сомнений, что разговор со зрителем по этим вопросам обогатил бы содержание фильма.

Л. И. Брежнев и Фидель Кастро на митинге в Гаване, 1974 год

Визит Л. И. Брежнева во Францию, поездки в Советский Союз президентов Французской республики де Голля и Помпиду. Давние традиции дружеского расположения и взаимных симпатий связывают народы обеих стран. Совместно пролитая кровь в годы второй мировой войны придает этим традициям характер товарищества, какое бывает между ветеранами. Именно в советско-французских отношениях первым начался поворот, открывший путь нынешнему периоду разрядки и нормализации обстановки в Европе. Именно Франция и Советский Союз первыми подписали такой важный документ, как «Принципы сотрудничества между СССР и Францией», где была дана конкретная интерпретация принципов мирного сосуществования применительно к отношениям двух великих держав. Франция — первое капиталистическое государство, которое принимало Генерального секретаря ЦК Коммунистической партии в его официальной роли, как бы отдавая тем самым дань уважения и признания руководящей и направляющей силе советского общества. Все это, как и сердечные встречи Л. И. Брежнева с парижанами, его деловые и в то же время доверительные отношения с руководящими деятелями Французской республики придавали встречам Л. И. Брежнева с Францией неповторимый колорит.

Визит в Федеративную Республику Германии. Первая поездка столь высокого советского представителя в страну, где так долго после войны культивировался дух реванша, где имели возможность безнаказанно действовать последыши Гитлера. Почти по всем крупным вопросам наши страны долгие годы стояли на противоположных позициях. Потребовалось приложить немало сил, чтобы повернуть ход событий в благоприятное русло. Заключение договора об основах отношений между ГДР и ФРГ, урегулирование статуса Западного Берлина на основе четырехстороннего соглашения, личные контакты, установившиеся между Л. И. Брежневым и канцлером Брандтом,— все это вело в одном направлении — в направлении нормализации советско-западногерманских отношений.

И вот торжественный кортеж автомашин направляется из аэропорта к центру Бонна. Шпалеры людей вдоль пути его следования. Настроение большинства можно назвать выжидательно-нейтральным. Люди устали от барабанного грохота милитаристов. В настроении ощущается и какое-то чувство вины за все содеянное на советской земле гитлеров-

Визит Л. И. Брежнева в Индию, 1973 год

скими оккупантами. И в то же время дурман антисоветской пропаганды еще продолжает делать свое дело. Но вот проходит день, другой. Под впечатлением событий теплеют взгляды, открываются сердца людей. Машину с советским гостем уже встречают на улицах улыбками и приветственными возгласами. На демонстрацию в поддержку дружбы двух стран, созванную прогрессивными организациями, выходят десятки тысяч людей, и боннская полиция добросовестно стремится создать для нее возможно благоприятную обстановку. Демонстрация противников визита, проведенная на другой день, собирает раз в десять меньше участников, свезенных в столицу со всей страны. В обратный путь Генерального секретаря, как его уже стали называть в ФРГ, провожают добрыми напутствиями, пожеланиями новых встреч.

Жаркие летние дни в Вашингтоне. Американская столица принимает советского гостя. Прошло немногим более года после визита в Советский Союз американского президента. Подписанный тогда в Москве принципиальный документ «Основы взаимоотношений между СССР и США», исходящий из принципов мирного сосуществования, добросовестно осуществляется обеими сторонами. Теперь речь идет о том, чтобы закрепить достигнутое, сделать новые шаги вперед, придать советско-американским отношениям прочный, устойчивый характер. Утром 18 июня Генеральный секретарь ЦК КПСС прибыл в Вашингтон. С этой минуты камеры всех основных телевизионных компаний США были нацелены на события, связанные с визитом. Телеэкраны ввели Л. И. Брежнева в миллионы американских домов. И люди с удивлением, интересом, симпатией начали создавать себе представление и о руководителе КПСС и о стране, которую он представляет, уже не на основании избитых стереотипов «холодной войны», а на основе собственных впечатлений, решительно расходившихся с этими стереотипами. Оценивая сегодня визит Л. И. Брежнева в США, можно сказать, что для большинства далеких от политики американцев его итоги во многом определялись впечатлением от облика и манеры поведения советского гостя, в котором они видели как бы символ всего советского народа. Этот облик представал перед ними как облик «миролюбивого, достойного доверия, умудренного опытом партнера» по переговорам, имеющим важнейшее значение для судеб всего мира.

Визит товарища Брежнева в Индию состо-

ялся на исходе 1973 года. Впрочем, привычные нам понятия зимы не были применимы к индийской погоде — удушливо жарким дням и приятно прохладным ночам делийской зимы. Здесь, в ходе этого визита, не было «открытий» и «переломов». Уже на протяжении многих лет между нашими странами существуют устойчивые, добрые отношения. Каждый житель Индии знает, что в трудные для его родины часы первым, кто приходил к ней на помощь, был Советский Союз. При содействии Советского Союза создается в Индии современная промышленность, модернизируется сельское хозяйство. Международные позиции страны, выступающей за упрочение мира, за обуздание империализма, подкрепляются принципиальной позицией Советского Союза, других социалистических стран, поддерживающих развивающиеся страны в их становлении, в утверждении своего места и своей роли в международных отношениях. Леонида Ильича Брежнева встречали в Дели как старого, доброго друга индийского народа, как посланца Страны Советов, к которой индиец питает добрые, дружеские чувства. Соглашения, заключенные в ходе визита, воспринимались как необходимые, естественные шаги к упрочению, дальнейшему расширению и развитию сотрудничества двух великих народов — советского и индийского.

Визиты, встречи, переговоры, соглашения, пресс-конференции — водоворот современной международной жизни столь стремителен и разнообразен, что кинокамере, как и журналисту с пером в руках, трудно успеть за всеми его поворотами. Но общая тенденция прослеживается достаточно отчетливо: с каждым проходящим месяцем, с каждым крупным международным событием упрочиваются позиции здравого смысла, расширяются возможности для действия сил, выступающих за развитие международных отношений по пути мирного сосуществования. И эта господствующая тенденция, отчетливо и доказательно выявляемая фильмом, служит основой его содержания.

Всякий разговор о переменах, что происходят сегодня в мире, невозможен без оглядки в прошлое, без ретроспектив. И вполне закономерно, что значительную часть фильма — около трети — составляют кадры, связующие день сегодняшний с днем вчерашним. Авторы фильма приводят нас в окопы первой мировой войны в тот самый момент, когда на союзные войска обрушивается очередная германская газовая атака. А Декрет о мире,

Трудящиеся ФРГ приветствуют Генерального секретаря ЦК КПСС

Волгоград. Мамаев курган

принятый в Смольном на другой день после установления Советской власти, закономерно приводит нас на Генуэзскую конференцию — первую многостороннюю встречу лицом к лицу двух дипломатий — дипломатии еще как будто всесильного, но уже обреченного капиталистического мира и уверенной в своей правоте, в своем будущем торжестве дипломатии молодой Страны Советов.

Нас знакомят с «героем» мюнхенского предательства, британским премьер-министром Чемберленом, сыгравшим зловещую роль в развязывании второй мировой войны, чтобы здесь же продемонстрировать крушение его расчетов на направленный «против большевиков» союз Англии и гитлеровского рейха. Мы становимся свидетелями циничной провокации гитлеровцев на польской границе, с которой фактически начался отсчет дней, месяцев, лет самой разрушительной войны в истории. Провокации и предательства — таков метод действий тех, кто готовит человечеству «кровавые бани»: провокации в Глейвице накануне нападения на Польшу; ночь, когда гитлеровский рейхсвер вероломно переступил границы Советского Союза (кстати, интересным комментарием к событиям этой ночи звучит рассказ в фильме советского журналиста В. Бережкова о последней ночи в Берлине накануне нападения на Советский Союз); утренняя заря над просторами Тихого океана, чья тишина была разорвана взрывами японских бомб, падавших на американскую базу Пирл-Харбор. Вероломство, предательство, циничное нарушение договоров — таков путь, которым испокон веков шли захватчики, инициаторы войн. И если сегодня авторы фильма напоминают нам о событиях, предшествовавших агрессивным актам, положившим начало той войне, то только для того, чтобы люди хранили бдительность и не позволили империалистам втайне подготовить новую мировую катастрофу.

Мы знакомимся с кадрами, посвященными событиям военных лет, вновь становимся свидетелями героизма и стойкости советских людей, не склонивших головы перед озверевшими полчищами гитлеровцев. Кадры военных лет рассказывают нам о тяготах и страданиях, которые фашизм принес европейским народам. И контрапунктом к этому рассказу радостно и торжественно звучит апофеоз — салют Победы, с которого начинается фильм.

Так, по времени салют Победы предшествует в фильме рассказу о второй мировой вой-

не. Смещенными по отношению друг к другу оказываются в фильме и другие исторические эпизоды. Закономерна ли подобная «вольность»? И насколько точен отбор тех или иных эпизодов? Ведь за бортом сценария осталось множество событий тоже очень существенных для понимания и прошлого и настоящего. Подобные вопросы, думается, были бы естественны, если бы мы имели дело с жанром исторической хроники. Но для авторов «Трудных дорог» важнее другой принцип. Они строят повествование не в соответствии с тем, как исторические процессы развертывались во времени. Им важнее — следовать законам человеческого мышления, которое в поисках истины способно само проложить мостки от следствий к причинам и обратно. В фильме, посвященном тому, что живо волнует людей сегодня, характер и очередность отсылок к прошлому определяется прежде всего потребностями настоящего. Только в таком случае информационное содержание отдельных кадров вызовет необходимый эмоциональный отклик и сопереживание у зрителей.

Сегодня прогрессивные политические силы мира подводят итог уже пройденному пути борьбы за разрядку напряженности. Советский народ с удовлетворением отмечает успешный ход выполнения Программы мира. Международные отношения переживают период перестройки на основе принципов мирного сосуществования. Климат в мире стал теплее, жить народам стало спокойнее. Как пишет товарищ Л. И. Брежнев, мы являемся свидетелями «знаменательного поворота во всей послевоенной истории: перехода от периода враждебной конфронтации в международной жизни, когда грозовая напряженность могла разразиться вихрем войны, к периоду все более устойчивого мирного сосуществования, разумного, на основе взаимной выгоды и равной безопасности, миролюбивого сотрудничества социалистических и капиталистических государств».

Конечно, нельзя сказать, что все идет без заминок. В ходе рязрядки необходимо преодолевать многолетние наслоения «холодной войны» — и в политике, и в экономике, и в психологии людей. У дела нормализации международных отношений немало скрытых влиятельных противников и откровенных врагов. Они не сидят сложа руки. Кстати, рассказывая о противниках разрядки, авторы фильма «Трудные дороги мира» могли бы как-то систематизировать и эту тему. Тогда бы мы получили представление не только о горлопанах-антикоммунистах, выступающих на уличных углах, или об американском сенаторе Джексоне, но и о стоящих за ними воротилах военно-промышленного комплекса, политиках, неразрывно связавших свою карьеру с гонкой вооружений и антисоветизмом, с теми, кто еще находится в идеологическом плену у догм «холодной войны», наконец, с пекинскими руководителями. Показать противника в его реальном облике и реальной силе — значит тем более оттенить значимость достигнутых успехов.

Да, нелегки дороги мира. Уверенности в правоте своего дела, непоколебимой стойкости требуют они от того, кто решил их пройти до победы. Но такова уж природа коммунистов — верных борцов за народное дело: никогда не успокаиваться, не останавливаться на половине пути.

О тех дорогах, что уже пройдены, взволнованно и интересно рассказывает фильм Анатолия Колошина и его коллег. О тех, что еще предстоит пройти, они, несомненно, расскажут в будущем.

Л. Аннинский

Такая любовь

«С тобой и без тебя»
Сценарий А. Попова. Постановка Р. Нахапетова. Оператор С. Зайцев. Художник И. Пластинкин. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор В. Киршенбаум. «Мосфильм», 1973.

Этот фильм вроде бы не вызвал особенного интереса критики, заметных зрительских эмоций. Отметили, что «дебют состоялся», что

известный актер Родион Нахапетов доказал свою режиссерскую квалификацию — и все. А ведь фильм любопытнейший. Показательный, я бы сказал, фильм.

Показателен он в разных отношениях. В смысле кинематографической фактуры. В смысле эмоциональной «сверхзадачи». В смысле имеющих сегодня спрос типологических решений. И еще в одном чрезвычайно существенном смысле, о котором речь впереди, а пока поговорим насчет фактуры, лирики и типологии.

Фактура — крупноплановая, осязаемая, «вкусная». Лирика — безоглядная, всепокоряющая. Типология — сельская, того праздничного варианта, который как будто не часто встречается в нашем упорно нацеленном на строгий реализм кинематографе.

Р. Нахапетов берет этот вариант у М. Жестева, повесть которого «Степанида Базырина» четыре года назад тихо прошла в потоке «деревенской» прозы. Повесть М. Жестева, проникнутая уважением к сильному женскому характеру, имела еще один оттенок, еще не так давно характерный для определенной части деревенской прозы с ее страстью к «сибирской» и «северной» мощи — местный колорит. М. Жестев как писатель подчеркнуто «северный» скрупулезно выписал «заильменскую» фактуру своих крестьянских героев. Так что Р. Нахапетову надо было решить: то ли углубляться далее в северную их «непохожесть», то ли, напротив, ослабить колорит, чуть сдвинув характеры в сторону «среднелирической универсальности».

Р. Нахапетов выбрал второй путь. Он сдвинул жестевский «северный» сюжет к «нейтралу»: вместо снежного санного пути у него появился некий летний среднерусский пейзаж, и фигуры крестьян потеряли заильменский колер, и вместо крепкой жестевской Степаниды нахапетовская Стеша — тонкая, быстрая, импульсивная — стала неуловимо напоминать горожанку. Критики уже писали, что такая трактовка образа деревенской женщины начала 30-х годов если не вызов общепринятому, то во всяком случае — неожиданное режиссерское и актерское решение. Это так: Марина Неёлова, ушедшая от традиционной типажности, создала в картине лучшую актерскую работу; Юозас Будрайтис, играющий в Федоре Базырине прежде всего бытовой план эдакого бирюка-хуторянина, воспринимается, как цитата; кажется, что эти актеры играют в стиле разных артистических школ: Неёлова не подхватывает типологии, а Будрайтис не откликается на лирику; конечно, этот дисконтакт — просчет режиссера, но пока что я хочу разобраться в его замысле.

Замысел такой. Беря у М. Жестева типологию, Р. Нахапетов форсирует в ней некий современный лирический план: он ищет, во-первых, с о в р е м е н н у ю душу, нежную, податливую, тонкую, а где-то на изначальной глубине — неуступчивую и верную себе; и во-вторых, он берет именно л и р и ч е с к и й план этой души, то есть ее способность жить среди вещей, не попадая к ним в плен, ее умение одухотворить чувством любую, скажем так, декорацию.

Зритель отчетливо чувствует в этой режиссерской трактовке попытку ответить весьма современной эмоциональной потребности. Я бы назвал эту потребность лирическим самоопределением души. Любовь у нас теперь вообще расцветает, и в невероятных обстоятельствах ей, похоже, даже вольготнее, в гоночном автомобиле, допустим. Или в пыльном архивном хранилище. Я взял наугад два «прокатных» варианта, а суть одна: чем менее традиционен антураж, тем охотнее утверждает себя сейчас лирический сюжет; соловьи и розы — скука, прогулка на заре — штампность, а вот страсть на борту межконтинентального лайнера или в безлюдной тайге — это подходит, здесь возможно новое самоутверждение темы. Но вот появляется высший и, казалось бы, неожиданный апофеоз этой независимости чувств — «любовь в бытовом интерьере», среди горшков, фикусов и половиков, то есть в том самом капище обыденности, откуда, казалось бы, любовь прежде бежала без оглядки. И что же? Она преспокойненько расцветает и здесь, изящная, тонкая, уверенная,— не втягиваясь в этот мир

«С тобой и без тебя». Стеша — М. Неёлова, Федор — Ю. Будрайтис

вещей, а как-то чуть касаясь его, витая над ним, словно на экране не заурядное «болото кулацкого быта», а... бесценный музей старинной утвари, изысканно оттеняющей современные души.

Этот вот последний вариант (спрос на фактуру) и определяет стилистическую систему фильма «С тобой и без тебя» (при съемках он назывался «Такая любовь»). Любовь здесь погружена в пучину старокрестьянского быта — как в музей. Монтажный ритм определяется крупными, «экспонирующими» планами. Мы любуемся утварью. Вот старинный граммофон. Вот листья, прилипшие к влажной бочке. Вот торцы бревен. Вот узор платка. Стоп-кадры, монтаж искусных фотографий, почти «антикино». И старая песня, поднятая из фольклорных глубин во всей ее первозданности. Она звучит так внятно, словно вы слушаете редкостную музейную запись:

Когда будешь большая,
Отдадут тебя замуж
Во деревню большую,
Во деревню чужую...

В фольклорной достоверности и самой песни и ее распева слышна не просто добросовестность режиссера-реалиста, а еще и наша теперешняя погоня за «подлинностью»: вот так бывает с только что отмытой иконой — она не лампадным маслом пахнет, а постным маслом реставратора.

Признаться, поначалу я подумал, что эти стоп-кадры и вообще весь столь странный в кинематографе вернисажный ритм — плод монтажной неопытности Р. Нахапетова.

«С тобой и без тебя». Стеша — М. Неёлова, Иван — С. Бородкин

Но вышло так, что вскоре я посмотрел фильм другого режиссера-дебютанта (и тоже с актерским прошлым) — «Исполнение желаний» Светланы Дружининой. И там — натюрморты, только не старокрестьянского, а старопитерского происхождения: ветхие автографы, пожелтевшие гравюры, серебро и бархат гостиных... И тут я забеспокоился, не просмотрел ли я приход какой-то новой стилевой волны? А не грядет ли на нас неошозизм? Вещизм? Музеизм или что-нибудь другое в этом же духе?.. Но потом я посмотрел «Аварию» опытнейшего В. Жалакявичуса, вспомнил «Дворянское гнездо» опытнейшего А. Михалкова-Кончаловского и понял, что этот самый «музеизм» — уже не грядущая волна, а хороший тон, и, стало быть, дебютанты делают именно то, что им положено: энергично осваивают «последнее слово»...

Так вернемся от крупноплановой фактуры к всепокоряющей лирике. Тут тоже есть нечто новое, и это новое, как я подозреваю, показательно. Дело в том, что Стеша хоть и выходит замуж за Федора Базырина, но любит-то она поначалу совсем другого человека, сельского активиста Ваню Суханова. Однако пока Ваня пропадает где-то по своим комсомольским делам, Федор Стешу похищает по всем правилам разбоя: подстерегает на большой дороге, хватает в охапку и везет к себе, несмотря на отчаянное сопротивление и крики своей жертвы о помощи.

Теперь давайте-ка пороемся в памяти. Бывало ли такое раньше? Никогда не бывало!

То есть умыкать-то невест умыкали, и даже на большой дороге подстерегали, но при этом либо молодые заранее сговарива-

лись, чтобы удрать от несговорчивых родителей, либо — если это умыкание было... как бы получше сказать... насильственным,— так оно и трактовалось как преступление, как катастрофа для девушки, как слом ее жизни. Твердый принцип современного искусства: счастье возможно лишь по собственной свободной воле человека, всякое насилие исключает счастье. И если уж появляется в современном кино похититель, так это действительно черный день для его жертвы. Да что современное искусство, вспомним-ка великую русскую традицию; все мы выросли на «Грозе» Островского, и все мы знаем: на одном полюсе — свободная душа Катерины, а на другом — все остальное: ярость Кабанихи, тихая покорность Тихона, вообще весь ритуальный уклад, включая сватовство, все эти заочные сделки за спиной молодых.

Так вот: переменилось что-то в нашем лирическом королевстве! Федор Базырин насильственно похищает Степаниду, она кричит, дерется с ним, а потом... сменяет гнев на милость! Если Ванечке, она, как видно, не нужна, а Федор ради нее вот даже на «уводку» решился, так значит Федор ее по-настоящему и любит, и стало быть...

Одним словом, любовь более не символический «Сим-сим», перед которым падают стены, не та последняя мера цельности, которая сильнее любых обстоятельств, нет, любовь формируется в фильме Р. Нахапетова на наших глазах в зависимости от обстоятельств. И обстоятельства умыкания теперь — все это, выходит, не враждебная сила, не насилие, от которых свободное чувство отбивается хотя бы и ценой жизни; все это теперь как бы агенты, помогающие чувству определиться, выявиться, осознать себя.

Не хочу лукавить: сам я воспитан на «Грозе» Островского; в сватовство не верю; умыкания не признаю. Когда несколько лет назад в фильме М. Кохана «Хлеб и соль» было показано самое настоящее насилие, а потом героиня сказала: «Значит, это судьба!» — и пошла с насильником под венец, я был просто в ужасе. Я и теперь готов был прийти в ужас, видя, как Федор скручивает руки Стеше. Но когда она, Стеша, поглядев на него внимательно, вдруг понимает, как он ее любит, и я вижу, что Марина Неёлова верит в этот душевный перелом,— тут уж не знаю. Видно, я устарел. Что же до любви «по переписке», которая, к моей радости, давно уже стала, казалось мне, добычей фельетонистов и беспощадных комедиографов, то все видели поразительную по своей достоверности последнюю картину В. Шукшина «Калина красная», а ведь такая практика искусства — довод решающий.

Что ж, раз так, быть посему: я понимаю, что обязательность «свободного выбора» может так же искалечить душу, как обязательность «выбора» по воле родителей или по воле обстоятельств. Если душа Стеши требует отказа от выбора — это ее право. И, наверное, самое интересное в игре Марины Неёловой не в том, что она имела смелость наделить деревенскую женщину 30-х годов психологическими чертами горожанки наших дней, а в том, что она имела мужество в ситуации «лирически ложной» показать зарождение чувства, свободного именно потому, что оно не боится «ложности».

Я не говорю, что эта ситуация проста, что она не вызывает вовсе уж никаких возражений. Нет, предельно сложна. И эмоции вызывает неоднозначные. Когда съежившийся Федор Базырин просит у Стеши прощения, что похитил ее, не справившись со своей страстью, во мне нет умиления. И когда Ванечка с милиционерами приезжает на хутор, чтобы освободить похищенную Стешу, я не знаю, на чьей я стороне. И когда Стеша, выйдя на крыльцо, велит Ване ехать прочь: «Тебе-то теперь что?.. Нет, Ванечка, припоздал...» — и смотрит на него глазами, в которых еще не умерла любовь к нему, но умирает сейчас, здесь — от обиды, оскорбленности и сознания непоправимости происходящего, я понимаю, как мучительно, в сущности, бывает иногда счастье человеческое.

Возможно, есть что-то в этой душе такое, чего не было в той, прежней, знакомой нам по пьесе Островского. Определить это новое не берусь. Но реальность его допускаю. Не

сыграла бы современная актриса этот сюжет убедительно, если бы душа сопротивлялась ему. Но игра М. Неёловой — это довод, и в практике искусства, повторяю, довод серьезный.

Так что и в плане лирическом показателен фильм Р. Нахапетова, очень показателен.

А теперь о последнем аспекте.

Знаете ли вы, когда происходит вся описанная любовная драма (а точнее сказать, мелодрама)?

В период борьбы за колхозы и ликвидации кулачества как класса.

Да, да, вся эта симфония ласкающих рук, влюбленных глаз, золотистых волос, музейных горшков и узорных платков разыграна на том самом историческом «фоне», о котором известно, что по степени накала политических страстей, по степени трагизма, окрасившего многие судьбы, по степени важности социальных и психологических сдвигов не было тому периоду равного с самого 1917 года. Иными словами, Ванечка-то — в ячейке, а Федечка-то — на хуторе своем, и Ванечка-то Федечку в ы с л а т ь должен, ведь между ними — не Стеша, между ними — пропасть, кровь, революция! Ведь Шолохов-то «Поднятую целину» кровью писал, а не кисточкой археолога! Ведь Залыгин-то в «Иртыше» своем действительно мучился, действительно заново р е ш а л те вопросы, которые тогда так трудно, так мучительно трудно решались историей. И ведь в том и традиция великой русской литературы, что не может она отвлечься от великой гражданской ноши своей, что, беря сюжет, классический для мелодрамы, Пушкин в «Капитанской дочке» поднял мелодраму до уровня истории!

Оказывается, можно и историю спустить до уровня мелодрамы. Ищут под стрехой обрез. Да нет там обреза никакого, и все это знают, и стрелять никто не будет, а будут любить на фоне стогов. Ну, и любили бы, так ведь нет, попутно и «исторический фон» прописывают: вот вам Федор свой хутор поджег, а вот он уже все осознал и пинками гонит своего коня в колхоз... Нет, увы, это все то же — фон для любви.

Я понимаю, что начало тридцатых годов — нелегкий хлеб для художника. Известно, какие споры были вокруг повести Залыгина да и вокруг романа Шолохова в свое время. Я и не собираюсь призывать Р. Нахапетова к тому, чтобы он пытался пахать это поле дальше. Я говорю: тогда лучше не трогайте. «Попутно» не пашут. В этом «попутном» трогании исторических драм не чувствуется самостоятельной мысли.

Вот я и думаю о том, насколько показателен для наших дебютантов этот фильм?

Мы более привычны к другому: дебютант, обуреваемый страстями и идеями, мучительно борется со своей профессиональной неумелостью. Тут — модель обратная: в дебютанте нет и тени робости, и можно точно сказать, что фильмы, которые он будет ставить (а Р. Нахапетов, конечно же, должен их ставить), не уронят чисто профессиональной чести нашего киноискусства.

Значит, дело за «малостью»: открой, что же именно думаешь ты о жизни, какова твоя линия, концепция, версия, что ли... Разумеется, путь «жизнеучительства» нелегок, но зачем такому одаренному человеку, как Р. Нахапетов, думать о том, как бы нащупать дорогу полегче?

Д. Сарычев

Опыт, заслуживающий продолжения

«Десять лет спустя, или Надежды и тревоги десятого «А»

Автор сценария Л. Браславский. Режиссеры В. Сукманов, Р. Ясинский. Оператор А. Шафран. Съемки прошлых лет оператора С. Фрида. Композитор Л. Гедравичус. «Беларусьфильм», 1973.

В последние годы документальный и научно-популярный кинематограф редко радует нас острыми, проблемными картинами, посвящен-

«Десять лет спустя, или Надежды и тревоги десятого «А»

ными школе, школьникам, их воспитанию, новым достижениям педагогической мысли и практики. Со времени выхода на экран таких фильмов-наблюдений, фильмов-размышлений, как «Педагогические раздумья» и «Всего три урока», вызвавших споры, дискуссии, большой общественный резонанс, прошло уже немало лет. Изменилась школа, учителя, иными стали и ребята. С каждым годом усложняется проблема воспитания и образования, разрабатываются новые методики, вводится программное обучение. Растет общественный интерес к школе, ее проблемам. Каким быть завтрашнему человеку, вступающему в жизнь в условиях развитого социалистического общества? Что способствует или препятствует молодому человеку на этом пути? В большой степени все это зависит именно от совершенствования всей системы народного образования и в первую очередь средней школы.

И вот на экранах появляется фильм белорусских документалистов «Десять лет спустя, или Надежды и тревоги десятого «А». В нем, наконец-то, ставится ряд действительно назревших вопросов школьной жизни, рассматриваются дискуссионные проблемы воспитания молодого поколения. И не в сухой дидактической форме, в системе готовых рецептов, а своеобразно, творчески.

Авторы поставили перед собой сложнейшую, но в то же время интереснейшую задачу — показать, как на протяжении десяти лет (от первого класса до десятого) м е н я ю т с я р е б я т а, как складываются их характеры, судьбы, формируется нравственный облик, отношение к жизни, короче — как в процессе обучения и воспитания происходит становление личности гражданина нашей Родины. Этот фильм — длительное кинонаблюдение, которое велось (с перерывами) на протяжении десяти лет в одной из школ города Гомеля, что уже само по себе ново для нашего документального кино и захватывающе интересно.

Огромные возможности таит в себе метод многолетнего кинонаблюдения, но как еще редко и робко используется он на практике.

От этого все мы в конечном счете оказываемся в накладе. Поройтесь-ка в киноархивах, и вы увидите, как много важных событий в жизни страны, выдающихся общественных и государственных деятелей, ученых, писателей, передовиков производства, героев Великой Отечественной войны оказалось вне наблюдения кинематографа. Приходится порою распечатывать старые кадры, чтобы

«Десять лет спустя, или Надежды и тревоги десятого «А»

хоть как-нибудь «удлинить» монтажный кусок, или прибегать к стоп-кадрам (даже когда этого не требут замысел), чтобы смонтировать эпизод. Сейчас Госкино СССР принял решение создать серию фильмов-интервью с выдающимися учеными, общественными деятелями, военачальниками, знатными тружениками страны. Правда, масштабы этой работы пока не очень-то велики, а вопросами методологии кинонаблюдения никто еще не занимается. Но кинолетопись нашей жизни уже создается. На повестке дня — вопросы ее содержания, углубления, тематического многообразия, совершенствования, выработки наиболее действенных методов и приемов кинодокументирования.

Интересный опыт предприняли, скажем, теледокументалисты объединения «Экран». Они в течение трех лет ведут наблюдение за разными сторонами жизни тамбовского села Черняное. Три фильма, возникшие в итоге, недавно были показаны по Центральному телевидению. Они составили своеобразную трилогию о современном селе, его жителях, их труде, заботах, раздумьях. Есть и другие начинания. Ведется кинолетопись крупнейших строек современности — КамАЗа в Набережных Челнах, на Байкало-Амурской магистрали. Метод длительного кинонаблюдения во всех этих случаях дает возможность не только увидеть грандиозные материальные свершения наших дней, изменяющие жизнь целых районов страны, но и зримо представить процесс формирования духовного мира человека в процессе великих строек наших дней.

Вероятно, на современном этапе развития документального кинематографа «метод длительного кинонаблюдения» может и должен стать одним из обязательных путей развития кинопублицистики. Недаром все чаще документалисты мечтают о возможности снимать какой-то один фильм на протяжении нескольких лет. Но в силу различных причин, главным образом производственного и организационного характера, эти мечты редко удается осуществить, метод длительного кинонаблюдения для многих остается недоступным. Поэтому уже сам факт работы белорусских кинематографистов над фильмом в течение нескольких лет заслуживает особого внимания.

В связи со спецификой работы над фильмом «Десять лет спустя» особенно важно определить его место в общем пути развития современной кинодокументалистики. Ведь по самому методу работы, примененному Л. Бра-

славским, В. Сукмановым и Р. Ясинским, их фильм можно считать экспериментом, по сути, не имеющим за собой сколько-нибудь устоявшихся традиций. Причем экспериментом во многом удачным и заслуживающим продолжения.

Длительное кинонаблюдение — это прежде всего власть над временем. Ведь получить возможность за короткое время киносеанса увидеть одного и того же человека семилетним «крохой», десятилетним подростком и, наконец, семнадцатилетнием юношей не часто удается нашим зрителям. Такое нельзя смотреть равнодушно. Это как старые фотографии в семейном альбоме: здесь мальчик пошел в первый класс, а здесь — его приняли в пионеры, а этот снимок был сделан, когда он в первый раз серьезно влюбился. Перед тобой за короткое время словно проходит целая жизнь. Ты зримо видишь и самый бег времени, следы его, знаки, которые оно оставляет, когда ребенок растет и формируется в человека. Время становится видимым в этих превращениях, и это также захватывающе интересно, как когда-то было интересно наблюдать время, остановленное в первых съемках рапидом. Помните, как удивляли и радовали нас цветы, на наших глазах распускавшиеся из бутонов. Дети тоже, как принято говорить, цветы жизни. Но их рост и цветение не столь однозначны, они исполнены трудностей и подчас неразрешимых или, во всяком случае, оставшихся нерешенными проблем.

Об этих трудностях и проблемах и призвана рассказать такая картина, как «Десять лет спустя», которой недаром же придан еще и такой заголовок: «Надежды и тревоги десятого «А».

В картине прежде всего отчетливо ощутимо живое течение жизни. Длительное кинонаблюдение приучило ребят не замечать кинематографистов, жить перед камерой своей жизнью, естественно, говорить нескованно и о том самом главном, что позволяет нам заглянуть к ним в самое сердце; это и следствие умения авторов выбрать именно тех людей для съемок, за которыми наблюдать было особенно интересно, их умения так наладить синхронные записи и свободно строить репортаж, что в итоге картина действительно приобрела отпечаток жизненной непосредственности. Такой подход к наблюдению за человеком еще недавно был недосягаем в документальном кино, но в последнее время стал как бы «правилом игры». И все-таки, еще и сейчас при встрече с новой работой, в которой присутствует такая вот «невымученность», естественность, бывает особенно приятно отметить эти достижения. То, что в ребятах и взрослых в картине «Десять лет спустя» нигде не заметно и тени фальши, как раз и сообщает ей значение и ценность документа.

В картине радуют и внутренняя завершенность ряда эпизодов, и точный, чаще всего драматургически целесообразный монтаж, и точная наблюдательность. В ней есть и яркие запоминающиеся характеры школьников и учителей. Что же касается процесса внутреннего становления ребят, то в некоторых случаях он действительно происходит на наших глазах и прослеживается на — в основном — умело отобранном и убедительном материале. Особенно яркое впечатление оставляет у зрителей знакомство с Юрой Ободенко, Наташей Денисенко, Андреем Лопушанским, Таней Мороз, Сережей Мелентьевым.

Зритель знакомится с настоящими индивидуальностями, чувствует, что сталкивается с судьбами, за которыми следить интересно и важно, с людьми, с которыми не хочется расставаться. Многие из этих судеб не просто запоминаются, а и возбуждают размышления. И это несмотря на подчас очевидную фрагментарность, недостаточную уплотненность кинематографического рассказа характерными подробностями. В этой картине даже несовершенные в чем-то эпизоды содержат посыл, который дает зрителям возможность додумывать, осмысливать промелькнувшие перед нами судьбы.

Юра Ободенко. О нем справедливо говорит учительница истории, что это «довольно редкий случай в школьной жизни, когда уже смала ребенок избирает себе дорогу». Да, Юра как раз и есть такой «редкий случай». Это, действительно, увлеченный наукой па-

ренек, будущий археолог. Веришь и тому, что «отец в данном случае оказал самое благотворное влияние»; на экране мы видим их обоих, занятых общим делом, и чувствуем, что перед нами не только отец и сын, но и к о л л е г и. Снайперски точно «работает» на обрисовку характера Юры и такой комментарий. «Ученые рассказали нам,— свидетельствуют авторы фильма,— что однажды Юра нашел обломок, как полагали, относящийся к седьмому веку. Все были убеждены в ценности находки, поздравляли Юру. А он обследовал обломок и сам доказал, что это подделка более позднего времени. Отказался от сомнительной славы, зато обрел уважение за профессиональную честность, без которой нельзя быть настоящим ученым».

Наташа Денисенко. В эпизодах с ней, пожалуй, не хватает действенного материала, хотя снимают ее много и подробно. Но ее точные синхронные интервью, в которых раскрывается девушка одновременно женственная и волевая, ее рассказ о том, как она хотела стать летчицей (отец Наташи — летчик) и о теперешнем ее намерении стать педагогом, весь ее облик, манера держаться свидетельствуют об интеллигентности, внутренней культуре, вызывают представление о ней как о существе уже вполне сложившемся и светлом.

Это, так сказать, положительные характеры и судьбы 10-го «А». Не забудем, однако, что фильм обещает нам не только надежды, а и т р е в о г и 10-го «А» и посвящен п р о б л е м а м воспитания, а не констатации того, что наши школы воспитывают прекрасных детей.

Да и кинонаблюдение, тем более длительное, это обязательно и с с л е д о в а н и е какого-то явления, развивающегося во времени, не правда ли? И значит не может ограничиваться фиксацией жизненного потока, хотя бы и с последующим отбором нужных кадров. Наблюдение потому и интересно, что может вывести нас н а п р о б л е м у. Как и в любом исследовании, конечный результат здесь заранее известен быть не может. Зато должен быть уже в замысле намечен п у т ь поиска, очерчен круг вопросов, подлежащих исследованию. Должна быть глубоко продумана м е т о д и к а съемок, учтены и трезво оценены все предполагаемые жизненные ситуации и конфликты будущего фильма. Конечно, многое в фильме определится позже, в процессе наблюдения, но исходная драматургическая установка, изначальная авторская позиция должны определиться еще до съемок. В них жизнь потом обязательно внесет свои коррективы. Но приступать к длительному кинонаблюдению без глубокой и всесторонней п р е д в а р и т е л ь н о й аналитической работы значило бы обеднить замысел.

Как же ставят и развивают авторы «Десяти лет» проблемы воспитания ребят в своей картине? Вот начало фильма: на экране первоклассники, они делают только самые первые шаги в постижении знаний — мирная идиллическая картинка. Трогательная той абсолютной поглощенностью, самоотдачей, с какой ребята, сидя за партой, слушают учительницу, поднимают в нетерпении руку, стараясь обратить на себя внимание. А затем в кадре появляется директор школы. «Нам показалось,— рассказывает он,— что кинохроника будет иметь образцовый класс во всех отношениях. Потому что состав учеников был довольно перспективный — дети поступали развитые в умственном, физическом отношении. Потому мы его и «подсунули» кинохронике для съемок. Но вот к финалу мы имеем н е с к о л ь к о д р у г у ю картину, наш прогноз н е в о в с е м оправдался».

Итак, вот она завязка, вот, казалось бы, постановка п р о б л е м ы. Вот он правильный, точно рассчитанный сценарный ход. Повести события способом «от противного», выбрать поначалу некую замкнутую в застывшей своей «положительности» точку зрения и тут же ее развить, осложнить, динамизировать — право, это придумано хорошо и сразу же делает зрителя активным с о у ч а с т н и к о м фильма. Процесс становления человека ведь извилист, сложен, многогранен, и изначальная установка на одних только хороших детей, которых собрались преподнести кинохронике как напоказ, конечно же, просто не могла себя оправдать. В жизни все оказалось, не могло не оказаться, гораздо сложнее — были

и оправдавшие надежды, были и трудные судьбы, были и судьбы на распутье, и все это кинодокументалистам надо было не просто отобразить, но и п о н я т ь, оценить.

И тут, похоже, кинематографисты испугались задачи, которую сами перед собой поставили. Испугались тех «трудных судеб», которых, как предупреждает директор, немало оказалось в 10-м «А».

Вот рассказ о Жене Юстусе и Саше Полякове. Учились они плохо, ушли из школы. Почему? Где то стечение обстоятельств, которое способствовало печальному финалу? Трудности в семье? Недостаточная чуткость учителей? Несложившиеся отношения с товарищами? Влияние улицы? Или им было трудно учиться? Что собственно толкнуло хороших, в сущности, парней бросить школу? Сделав заявку на фильм о проблемах воспитания, авторы, коснувшись биографии Жени и Саши, увы, спешат уверить зрителя, что ничего в общем-то дурного не произошло.

Но если все так спокойно и вопросов никаких не возникает, то не кажется ли авторам, что в своем фильме они вознамеревались гасить несуществующий пожар? А между тем не потому ли они и взялись за длительное наблюдение за 10-м «А», что предполагали возможность возникновения на протяжении этих лет еще и «пожаров», за методами тушения которых им и хотелось проследить. Но коль скоро конфликтов никаких не осталось и все трудности на диво легко «сбалансировались», то зачем было носить воду, то бишь кинокамеру в 10-й «А»? Если никаких серьезных вопросов перед камерой не возникло — во всяком случае, таких вопросов, какие надо было обязательно изучить, понять, чтобы затем исправить,— то труд кинематографистов облегчался, но и в какой-то мере терял социальную, воспитательную значимость.

Очевидное стремление поскорее привести фильм к счастливому концу, обозначить конфликт и тут же его нивелировать ослабляет в целом интересный фильм изнутри, делает его подчас каким-то недоговоренным, а в чем-то и поверхностным.

10-й «А» наших кинематографистов — это тихая прозрачная до дна река, к тому же заключенная в тесные каменные берега. Эти «берега» — априорно заданное фильму стремление только к положительному освещению педагогического процесса. Как же не заметили авторы картины, что такое стремление при-

«Десять лет спустя, или Надежды и тревоги десятого «А»

ходит в противоречие с провозглашенной ими же самими (хотя и устами директора школы) установкой на проблемность? Если «прогноз» на полное благополучие в 10-м «А», как свидетельствует директор школы, оправдался не полностью, то как можно было всерьез не заняться выяснением не только достижений, но и потерь, обнаружившихся за десятилетие.

Конечно, невозможно в одной картине даже поставить, а не то что решить все проблемы школьного воспитания. Но то, что авторы именно этой картины в ряде случаев отказались от анализа, от вскрытия противоречий и придали своей работе несколько более сглаженный и идиллический оттенок, чем сами же планировали, огорчает. Тем более что материал картины нередко мстит авторам за измену своим собственным установкам.

Показателен в этом смысле рассказ о Тане М. В этом рассказе есть очевидное несоответствие изображения и комментария к нему. Эта девочка — признанная общественница. Она была председателем пионерской дружины, теперь — секретарь комсомольской организации.

В ней чувствуется характер, настойчивость, воля; изобразительно эпизоды, рассказывающие о ней — одни из самых сильных в фильме. Хорошо сделаны и синхронные интервью с Таней. Много интересного рассказывают о ней учителя. Ей посвящен и очень важный эпизод «проработки» нерадивого ученика на комсомольском собрании. Но именно в этом эпизоде мы замечаем, что одобрительный тон, господствующий в рассказе о Тане, и то, какой она предстает на экране, не сливаются в некий целостный образ. В том, как Таня ведет собрание, как она командует товарищами, к сожалению, угадывается отсутствие душевной чуткости, способности к сопереживанию со своими одноклассниками на равных, кое-где даже...: привычка к демагогии, отсутствие внутренней широты и гибкости. А ведь Тане еще только шестнадцать лет, не слишком ли жесткую схему однозначно, на все случаи рассчитанных императивных требований она себе выработала? Мы ничего не утверждаем, мы только чувствуем какую-то недоговоренность в портрете девочки, поскольку оказалось, что в изобразительном ряду далеко не все соответствует тому, что о Тане говорится в комментариях. Невольно возникает вопрос: достаточно ли глубоко разобрались авторы фильма в своей героине? Вникли ли в ее характер, поняли ли перспективы его развития? Это остается не ясным. Но то, что серьезного разговора о формировании личности на этот раз так и не состоялось, констатировать, к сожалению, можно.

Что же произошло? Может быть, авторы сознательно отмахнулись от анализа? А может, сделали «перестройку на ходу», во имя «выравнивания» материала? Ведь уже то, что при Тане, избранной тайным голосованием руководительницей комсомольской организации класса, в классе, как сообщает диктор, есть еще негласный, но всеми признаваемый, настоящий лидер Сергей Мелентьев, образует проблему, требовавшую пристального рассмотрения. Если не комсомольский вожак стал истинным лидером класса, то что-то ведь за этой аномалией стоит? Что же именно?

Кстати, о Сергее Мелентьеве. О нем и об Андрее Лопушанском — одном из самых последних учеников в классе. Как раз их истории рассказаны в картине наиболее пространно и ярко.

Эпизодам с Сергеем Мелентьевым, впрочем, пожалуй, недостает репортажного материала, когда бы в действии, в конкретных ситуациях сказывалось его лидерство. Но его крупные планы, когда на лице Сережи читается снисходительная насмешливость человека, которому «дано понимать больше окружающих», его снисходительная манера держаться с товарищами на комсомольском собрании, где его «прорабатывают», его уверенность в себе и его скептицизм прослежены настолько выразительно, что портрет Сережи в целом вызывает наибольшие раздумья.

Эпизоды с Андреем Лопушанским тоже принадлежат к числу наиболее выразительных в фильме. Это именно тот характер, который

«Десять лет спустя, или Надежды и тревоги десятого «А»

показан в развитии, и это именно то развитие, которое вызывает наибольшее беспокойство за свой итог. Перед нами судьба человека, которому однажды стало почему-то все равно. В начале мы видим его, как и других ребят, первоклассником — с круглым упругим личиком, зорко следящим сияющими глазами за учительницей; а затем — на последней парте в 10-м классе, вялого, апатичного, занятого какими-то своими, не относящимися к уроку делами, с пустыми глазами, давно привыкшего к нравоучениям и уже не обращающего на них внимания. Он в этих кадрах уже кажется человеком, идущим мимо жизни. Недаром, когда он полупросыпается на минуту, чтобы спросить у авторов, ведущих с ним интервью, где можно научиться снимать кино и искра интереса вдруг на минуту просверкивает в его скучающем, каком-то оплывшем лице, не только хочется не дать этой искре потухнуть, но и добиться у Андрюши, что же такое с ним произошло? Как он стал за школьные годы таким, каким мы его теперь с болью видим?

Но авторы ничего не рассказывают о причинах, в результате которых Андрюша Лопушанский, бывший в первых классах образцовым учеником, стал позднее таким вялым, апатичным, таким безразличным к школе. Не раскрываются эти причины и в интересном интервью с отцом Андрея — сдержанным, интеллигентным человеком, который с болью говорит о своем разладе с сыном, о непонимании, которое, однажды возникнув между ними, потом продолжало расти и укрепляться, об отсутствии между ними доверия.

История Андрея Лопушанского — это история юноши с трудной судьбой, но анализа и здесь нет. «Не знаю»,— говорит учительница, «не знаю»,— вторит отец, «не знаю»,— отмахивается сам Андрей, и в их «не знаю» есть снова эмоциональный заряд, тревожный и настойчивый посыл к размышлению и поискам. Размытость, неопределенность причин в данном случае только увеличивает напряженность, драматизм ситуации, еще больше стимулирует наше желание изнутри понять судьбу Андрея. И — одновременно углубляет нашу неудовлетворенность фильмом в этом звене.

Андрей Лопушанский и Сережа Мелентьев одинаково плохо учатся и плохо ведут себя на уроках. Почему? Может быть, им просто скучно? Опять же, почему? Почему и юноше, ярко одаренному, и юноше, возможно, средних способностей стало одинаково скучно в 10-м классе? Виноват ли сам возраст с его

склонностью к «скептицизму», с непременным желанием поскорей вырваться из стен школы, или в чем-то виноваты учителя, сам процесс обучения и повседневного общения с учениками?

Наверное, предпринимая свое длительное наблюдение за классом, авторы намеревались все это не только отобразить, но и понять. Об этом свидетельствует, к примеру, такой дикторский текст: «А школа? Окажется ли она столь мудрой, сильной, справедливой, чтобы вырастить все доброе в душе питомцев?»

Но вопрос этот мог и должен был быть глубже додуман в фильме; в данном же случае он просто повисает в воздухе.

А между тем перед авторами, ведшими наблюдения за классом в течение десяти лет, пусть с перерывом, открывались огромные возможности, чтобы ответить на этот вопрос ярко и глубоко. Известно, какое влияние на ребят оказывает личность учителя. Так почему же в фильме мы видим только учительницу первого класса, каждое слово которой малыши буквально ловят на лету («Классная руководительница для них неоспоримый авторитет. Ее замечания, ее оценки не вызывают никаких сомнений»,— правильно замечают в этой связи кинематографисты). Ну, а дальше — в седьмом... десятом классах? Как там складывались отношения учителей и учеников?

Как интересно было бы побывать на уроке, предположим, учителя литературы или истории в десятом классе или послушать его беседу с ребятами после занятий. Почему же учителям в фильме отведена роль статистов? Они получают слово только тогда, когда авторам необходимо высказать ту или иную мысль, необходимую для оценки и чисто ситуационного объяснения отдельных сюжетов.

Заметим: говорят все педагоги очень интересно, в словах их чувствуется неподдельное волнение, любовь к своим питомцам, стремление им помочь, подсказать родителям верную линию поведения в семье, дома. Им веришь... Но ни на уроке, ни вне уроков настоящее живое общение учителя с классом в фильме не показано. А от авторов полнометражного фильма о школе, снимавшегося на протяжении десяти лет, можно было бы этого ждать.

Итак, что же мы узнаем о классе в целом? В младших классах все старательно учатся, дружно проводят вместе свое свободное время, бывают на экскурсиях, развешивают скворечники. Класс дружный. Ребята торжественно вступают в пионеры (один из наиболее ярких эпизодов фильма), включаются в тимуровское движение, помогают старым и слабым. А дальше— в старших классах? Вместе играют в снежки. И все? Кажется, что все. Да, еще катаются на коньках. Не маловато ли для рассказа о жизни коллектива живого, развивающегося по своим особым специфическим законам? Правда, в дикторском комментарии снова звучит ряд совершенно правильных утверждений: «Случалось всякое. За десять лет были и ссоры, конфликты». Но какие? Когда? Почему? Как класс на них реагировал? Как снова сплачивался в дружный коллектив? Ответа нет. А ведь этот ответ мог стать самым интересным для зрителя.

Высказывая все эти замечания, я вовсе не ставлю под сомнение работу белорусских кинематографистов в целом. Их картина — заметное явление в нашей кинодокументалистике и пользуется заслуженным успехом. Насколько я знаю, картина привлекла к себе сочувственное внимание педагогической общественности республики, хорошо оценена кинодеятелями. Все это вполне заслуженно. Но будучи в своем роде — пока!— уникальным в нашей практике примером длительного кинонаблюдения за объектом, она вызывает и размышления методологического характера.

О принципах и целевой установке наблюдения, о способах его осуществления и, главное, о том, как должны соотноситься в процессе наблюдения исходная установка кинематографистов и самый жизненный материал, его объективная логика, те внутренние противоречия и проблемы, которые в нем спонтанно обнаруживаются с течением времени. Все это очень непростые вопросы. И крайне важно, чтобы опыт Л. Браславского, В. Сукманова и Р. Ясинского и с этой точки зрения был по возможности более полно и глубоко продуман и осмыслен

их коллегами. Сделано серьезное и нужное дело. Его надо продолжать и развивать дальше. Как именно? По мнению автора этих строк, прежде всего наращивая аналитический потенциал исследования, смелее отбрасывая все априорные схемы и глубже вникая в объективную логику развития самого жизненного материала. Только так кинодокументалисты, осуществляющие наблюдение, смогут по-настоящему обогатить зрителей выводами, не просто иллюстрирующими, а ярко, увлекательно подтверждающими, проявляющими ведущие закономерности нашей жизни.

«Романс о влюбленных» — первое впечатление

«Романс о влюбленных»

Сценарий Е. Григорьева. Постановка А. Михалкова-Кончаловского. Оператор Л. Пааташвили. Художник Л. Перцев. Композитор А. Градский. Звукооператор И. Зеленцова. «Мосфильм», 1974.

Пригласительных билетов не было — пропуском считалась форма студенческих отрядов.

...В точно назначенное время к зданию Дома кино на Васильевской улице начали подходить молодые люди в пропыленных куртках защитного цвета, на которых были написаны названия их вузов: МГУ, МАИ, МЭИ, 2-й Медицинский... Они шли по одиночке и парами, но больше группами в несколько человек, шли прямо с работы. Впрочем, некоторые, видимо, успели переодеться и несли свою форму в руках. Заходили в зал, в котором многие были впервые, и торопливо рассаживались.

...Мы пригласили на просмотр и обсуждение фильма Е. Григорьева и А. Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных» бойцов строительных отрядов, цвет студенческой Москвы, пригласили, чтобы определить, как воспринимает молодежная аудитория фильм, сделанный о них и в первую очередь для них, но фильм необычный, во многом заведомо непривычный для зрительского восприятия.

Приступая к работе над картиной, авторы провели своеобразный эксперимент: они обратились к будущим зрителям с просьбой поделиться своими мыслями по поводу создаваемой ленты, рассказать, каким бы они хотели видеть фильм о влюбленных, поспорить по поводу сюжетной конструкции сценария. Тысячи писем, которые пришли в ответ на запрос кинематографистов, показали, насколько близка и притягательна для молодежи задача картины. И как ждут они произведения о больших, сильных чувствах, о высоком гуманистическом идеале.

Ниже мы предлагаем вниманию наших читателей стенограмму обсуждения, состоявшегося сразу же после просмотра фильма. Мы старались по возможности сохранить интонацию каждого выступления, передать его эмоциональный настрой.

Стенограмма эта не рассчитана на то, чтобы заменить критический разбор картины. Ее появление на страницах журнала должно предварить такой разбор, подготовить его. Знать, что думают о картине «Романс о влюбленных» те, кому эта картина впрямую адресована, важно не только ее создателям; не менее важно знать это и критикам.

Постоянные читатели журнала знакомы с содержанием фильма «Романс о влюбленных»: в № 8 и 9 за 1974 год был напечатан сценарий Е. Григорьева, а еще раньше (1974, № 2) опубликован подробный репортаж В. Ишимова и В. Кичина со съемочной площадки.

Первым взял слово А. ПАНЦОВ, студент МЭИ.

— Наверное, я понял эту картину по-своему, возможно, не так, как она задумывалась авторами. Мне показалось, что откуда-то издалека, из шекспировских трагедий — в наш сегодняшний быт перенесен сюжет о трагической любви, о необычайной чистоте и красоте чувств. Недаром с экрана мы услышали нечто необычное для нас, современных кинозрителей — белые стихи, столкнулись с не совсем понятным поведением героя, что вызывало порою в зале улыбки.

Потом, когда герой возвращается из своего необычного многоцветного мира в будничный мир без любви, соцветие красок исчезает и остаются только два цвета — черный и белый. Плохое и хорошее. Идет обычная жизнь, в которой нет ничего сверхъестественного. И то яркое, что было показано в первой, цветной

части, как бы еще четче подчеркивает: все поэтическое сейчас вроде бы потухло, стало ни к чему... В душе остается только грусть: жалко того многоцветия, той поэзии. На экране монотонность, суетность жизни, которой не до прекрасного. В этом смысле показателен эпизод в автобусе, где все время «заедает» касса: бьют, бьют, а автомат билеты не выбивает...

Фильм сложный, и многое в нем для меня все-таки осталось непонятным.

Здесь надо сделать небольшое отступление. Опытные люди советовали нам не устраивать перерыва, а начать обсуждение сразу же после просмотра. «Разбегутся, не соберете»,— говорили они. И действительно, некоторые ушли сразу же после того, как погас экран, но большинство, несмотря на поздний час, вернулось на свои места. Тем не менее, ждать первого оратора пришлось довольно долго. Поначалу зал упорно молчал, но это было молчание не равнодушное: чувствовалось, что картина «задела», и теперь нужен был еще один толчок, чтобы энергия выплеснулась наружу. После первого выступления пауз уже не было.

С. ГАЛАКТИОНОВ, МГУ:

— Я, кстати, бывший сержант, и мое мнение — кое в чем противоположно мнению Александра, который выступил здесь первым.

Начну с того, как я собирался на этот фильм. О картине — о чем, и какая она — я ничего не знал. Но раз название «Романс о влюбленных», решил, что на этом фильме смогу хорошо отдохнуть. Думал, что посмотрю фильм просто для развлечения. А увидел нечто другое. Фильм очень правдивый. Он наталкивает на размышления о смысле чело-

«Романс о влюбленных». Таня — Е. Коренева

веческой жизни, о том, какими путями мы идем к своему счастью.

Уверен, что будет много желающих посмотреть эту картину не один раз.

Г. ЧУРБАНОВ, МГУ:

— Я согласен с тем, что фильм интересный. По многим причинам. И главная из них — это в полном смысле слова н о в ы й, оригинальный фильм. Новый тем, что он как бы переосмысливает известные понятия, дает им новый ракурс — понятия Матери, Родины, понятия Долга, Чести, Счастья, Любви... Фильм остросовременен — даже в деталях, вот хотя бы в том, как бегают в начале влюбленные. Уж сколько раз, кажется, мы видели такое на экране — но вот т а к будут бегать именно влюбленные наших дней.

Фильм называется «Романс о влюбленных». Первая его часть — это, действительно, высокий романс. И герои — сродни Ромео и Джульетте. Но на поверку они оказались иными.

Может быть, фильм имеет в виду такую мысль: Ромео и Джульетта — их вообще не бывает? Ведь по фильму так: была любовь, потом произошла катастрофа, ломка. И после такой ломки герой снова оказывается способным на любовь, на счастье — новую любовь и новое счастье. Вот, кажется, уж все необходимое для счастья есть у него — есть жена, ребенок, квартира есть, и телевизор — он пока на подоконнике, но скоро займет место на полированной тумбочке. Все, короче говоря, встанет на свои места. Но только чего-то главного нет, а значит и счастья тоже. Это «главное» приходит потом, в самом финале. Но

«Романс о влюбленных». Сергей — Е. Киндинов

«Романс о влюбленных». Сергей — Е. Киндинов, Таня — Е. Коренева

вот вопрос: могло ли оно прийти вообще после того, что произошло? Что привело к возрождению героя? Ведь происшедшее такой надрыв оставляет в душе, что, по-моему, счастье уже немыслимо ни в какой форме.

И для меня остается открытым вопрос: а любил ли вообще Сергей? Может быть, это тот самый случай, когда слово «любовь» пишется не с большой буквы, и, значит, это уже не любовь.

Уметь любить — это счастливый дар и огромный талант. Талант, которым далеко не все наделены. Любимым или любимой быть, наверное, проще.

Я думаю, что умеет любить Трубач.

Л. ШМАТКОВ, философский факультет МГУ:

— Тут говорили, что в фильме использованы шекспировские ситуации, что показаны своего рода Ромео и Джульетта. Но у Шекспира герои умирают, а вместе с ними умирает любовь. В картине А. Кончаловского сначала погибает любовь, а с ней — и герои. В этом смысле, может быть, они действительно современные Ромео и Джульетта. Потому что «я» героя — это его любовь. Говорят: любовь вечна. Так ведь это любовь вообще. А конкретная любовь перестала существовать — перестали существовать и герои.

Чем взволновал этот фильм? Ведь сюжет самый банальный. Хотя в жизни бывает и еще проще. Он уходит в армию, возвращается, а она уже вышла замуж. Но здесь ситуация усложнена: он умер, пережив разочарование, крах их любви, а потом, оказывается, воскрес.

Фильм трогает, по-моему, потому, что зрители в нем могут увидеть отчасти свою судьбу.

Г. КУЗНЕЦОВА, 2-й Медицинский институт:

— Я скажу очень коротко, просто поделюсь своими ощущениями. Необычно изображены на экране отношения героев, их любовь. Такого я до сих пор не видела. Чувства слишком обнажены, как бы выставлены напоказ. А ведь в человеке все это очень глубоко запрятано, скрыто от посторонних глаз. И когда так показывают — это и странно и даже страшно.

В. ПОДЗОЛО, 1-й Медицинский институт:

— Я считаю, что Галина Кузнецова не права. Не нужно бояться с экрана, со сцены открыто показывать человеческие чувства. Нового в этом я не вижу. Еще Достоевский много писал о человеческих страданиях, о смятении

души; чувства человека в его произведениях предельно обнажены, обострены до крайности. Так что я не вижу ничего страшного в таком способе раскрытия внутреннего мира героев. Наоборот, несмотря на то, что фильм вначале кое-где воспринимается как несколько банальный и даже, пожалуй, пошловатый, особенно сильное впечатление производит как раз «цветовая смерть» Сергея, когда мир для него становится мрачным, серым: жизнь превращается для него в какой-то монотонный ритуал. Моральная нравственная смерть героя, потерявшего веру в жизнь, в себя, в людей, дана очень убедительно. А вот его возрождение показано, на мой взгляд, далеко не с такой же художественной силой. Я как-то не чувствовал, не ощутил в финале тот момент, когда Сергей снова увидел мир в красках, вернулся к жизни. Мне кажется, что это куда меньше удалось в фильме. Особенно по контрасту с первой частью, которая с большой эмоциональной силой буквально обрушивает на тебя поток радости, счастья, любви. Он счастлив, она счастлива — этому мироощущению очень способствует и прекрасная музыка А. Градского.

Словом, первая часть близка, понятна молодежи. А вот вторая... Я понимаю, что можно найти счастье, когда появляется ребенок, и это заставляет по-новому взглянуть на жизнь, на женщину, которая тебе его подарила. Однако в фильме этот перелом, переход героя в иное душевное состояние для меня, повторяю, малоубедителен.

Н. МЕДВЕДКИН, МАИ:

— Решительно не согласен со словами в выступлении В. Подзоло о банальности и пошлости. Ничего подобного! Понимаете, это л ю б о в ь! Ну, что вы смеетесь, ведь у многих из вас было такое. И у меня было. Только я не кричал об этом. И даже лучшему другу не рассказывал. Это мое. О любви своей не говорят при всех. Так я считаю.

Иногда выступавшие не только давали оценку фильма, но и обращались за разъяснением отдельных моментов картины к присутствовавшему на диспуте автору сценария Евгению Григорьеву. Такой разговор между оратором и автором всегда вызывал живую реакцию зрительного зала.

Т. ВУЗЕНОВА, МИФИ:

— Я, наверное, буду говорить нескладно, потому что фильм вызвал у меня поток чувств и размышлений.

Я очень ждала встречи с фильмом, и встреча получилась такой, какой я ее представляла.

«Романс о влюбленных». Сергей — Е. Киндинов, мать Тани — И. Саввина

Именно о современных Ромео и Джульетте эта картина! И началась она, по-моему, прекрасно: светлая зелень леса, идет дождь — не хмурый, унылый, а какой-то радостный, и — влюбленные... Я как бы сама не просто вижу, я чувствую, именно чувствую... Я как бы сама живу вместо героев.

Мне хочется задать автору сценария вопрос: когда Сергей возвращается и Таня говорит: «Я другая»,— это просто слова или, действительно, она чувствует, что стала другой?

Е. ГРИГОРЬЕВ:

— Конечно, она другая — она пережила мрак, она почти умирала, а Игорь, который стал ее мужем, помог ей начать жизнь снова. Но теперь она уже иной человек.

Т. ВУЗЕНОВА:

— Вот почему-то я не ощутила этого — «я — другая». Может быть, здесь просчет актрисы? А в результате — просчет всей картины?

И еще один вопрос: что имел в виду режиссер, когда вводил в фильм обстановку съемок: кинокамеру, осветительные приборы, съемочную группу?

Е. ГРИГОРЬЕВ:

— Смысл этого приема был в том, чтобы подойти к зрителям вплотную через условность, иллюзорность кинозрелища. Нам хотелось подчеркнуть: да, мы снимаем картину, разыгрываем «действо», но через это действо мы показываем жизнь.

Т. ВУЗЕНОВА:

— Спасибо.

Не могу не сказать также о своем впечатлении от Трубача. Для чего он в фильме? Меня вообще преследует мысль: почему в жизни — не по праздникам, а повседневно — не звучит музыка, соответствующая настроению, поступкам людей? Когда я обращалась с этим вопросом к друзьям, мне отвечали, что очень сложно, чтобы для всех звучала одна музыка: кто-то хочет слушать Шопена, кто-то — Бетховена... Прекрасно, что в фильме звучит музыка — музыка мыслей, эмоций. Хотя, наверное, с позиций обыденной жизни покажется неестественным, что во дворе живет такой Трубач, который играет, выражая настроения людей, что соседи переживают вместе с героями и эти переживания даны в хоровом пении. Но если вдуматься, то такие общие чувства и настроения — прекрасны.

С. САВЕСКУЛ, Московский институт нефтяной и газовой промышленности имени Губкина:

— Первые впечатления от этого фильма вызывают желание вести спор. Потому что рядом с положительными моментами в картине я вижу и художественные просчеты, детали, вызывающие недоумение.

Первые кадры — об этом, кажется, уже говорили — это бурный всплеск чувств, и чувства эти обострены. Действительно, как сказала Вузенова, такое впечатление, будто ты сам находишься на месте героев, переживаешь всю полноту их чувства. Но в то же время, меня, например, белые стихи озадачивали, вызывали ощущение стилизации, надуманности.

Не ожидал я и возвращения цвета — новой любви героя. Казалось, картина и кончится черно-белыми кадрами.

Смерть героя. Показана она, на мой взгляд, неудачно. Вначале я думал, что Сергей умирает на самом деле, не понимал, что умирал он морально, умирала его любовь — это мне с экрана разъяснил его друг Альбатрос. А кроме того, сцены, начиная от драки в электричке и кончая смертью героя, производят впечатление чего-то наигранного, демонстративного, смотришь на все это даже с некоторой неловкостью.

В фильме сквозит важная мысль: мертвым — память, а живым — жить. Не может остановиться жизнь, если умер человек, которого ты любил.

В целом фильм мне понравился. Смелостью, своеобразием постановки.

Всегда интересно следить за реакцией зала во время демонстрации фильма. Тут много необъяснимого простой логикой — многое зависит не только от темы картины, ее жанра, но и от состава аудитории и даже времени просмотра. Реакция нашего зала на фильм «Романс о влюбленных» была полифоничной: была и тишина, и смех, и слезы, и снова тишина. Так же живо и заинтересованно

«Романс о влюбленных». Трубач — И. Смоктуновский

реагировал зал на выступления своих товарищей. Одних ораторов провожали аплодисментами, других — молчанием. Поддерживали в основном зрителей, которые стремились разобраться в фильме, выдвигали свою концепцию картины, положительно в целом оценивали работу съемочной группы.

Н. ОМЕЛЬЧЕНКО, Московский институт нефтяной и газовой промышленности имени Губкина:

— Задумайтесь над вопросом: в чем все люди сходны, чего все люди хотят? Я считаю, что все хотят быть счастливыми.

Мне гораздо больше импонирует черно-белая часть картины. И прежде всего тем, что в ней человек сумел вернуть цвет. Вот попробуйте так сделать!

Помните, когда Таня услышала о смерти Сергея и сказала Игорю: «Как я хочу быть счастливой!» И как Сергей сказал Людмиле: «Я тебе благодарен». За что? За то, что человек вновь стал — я это вижу — счастливым.

Если бы мне задали вопрос, зачем поставлен этот фильм, я бы ответил на него так: фильм создан для того, чтобы показать: в жизни не все бывает радужным и прекрасным и человек, если он попадает в черно-белую полосу, должен выстоять, суметь возвыситься до радужных красок жизни!

А. ДУБОШИН, философский факультет МГУ:

— В фильме прозвучала великая мысль о борьбе за человека, за его счастье, за человеческую жизнь — не буднично обыденную, а многоплановую и романтичную.

В картине есть прекрасные слова: «Умереть гораздо легче, чем жить».

В предыдущих выступлениях говорилось о переложении старого романтического сюжета на современный лад. Но фильм как раз полон романтизмом советской действительности. Истории любви эпохи средневековья и Ренессанса кончаются обычно трагедиями, любовь ставится выше жизни. Здесь же, напротив, подчеркивается стремление к жизни, говорится о том, что надо уметь искать ее новые краски, новые радости.

Мы предложили студентам попытаться определить прокатную судьбу фильма «Романс о влюбленных».

Прогнозы были разные. Однако многие считали, что в кинотеатрах будут стоять очереди. «Музыка хорошая. Особенно песни о Матери и птицах». «Фильм о молодежи, о любви. А у нас так мало хороших картин на эту тему».

«Романс о влюбленных». Сергей — Е. Киндинов, Люда — И. Купченко

М. БОЯРСКИЙ, МЭИ:

— Хотя фильм и многопланов — в нем затронуты и антивоенная тема, и тема матери, и тема призвания,— но все же в центре произведения разговор о любви, о первой любви, о том, какой след она оставляет в жизни человека. Как жить, если эта любовь не состоялась? Думаю, что с этой точки зрения картина интересна для молодых, неважно, почему любовь оказалась неудачной, было ли это так, как показано в фильме, или иначе. Важно, что очень сильное, романтическое чувство потерпело крушение. И это — при любых обстоятельствах — накладывает серьезный отпечаток на всю дальнейшую человеческую жизнь. Хотя жизнь есть жизнь, и если человек найдет силы противостоять беде, подняться над самим собой, он сможет обрести новую любовь, сможет стать счастливым.

Какими же способами решается эта основная тема?

Выступавшие здесь отмечали, что в фильме много новых оригинальных приемов. И действительно, некоторые сцены решены очень ярко, как, например, та, где девушка прощается с любимым, который уходит в армию. Но в картине столько нагромождений, столько условностей, что они, на мой взгляд, отвлекают внимание от главной идеи. Надо ли было прибегать к такой усложненной форме? Ведь с одной стороны, эти приемы рассчитаны на подготовленную аудиторию, а с другой — фильм предназначен для молодых, для самого широкого круга молодежи...

Во время обсуждения в президиум поступило много записок. В одних ставились вопросы, в других лаконично давалась оценка картины. Например: «Фильм понравился. Спасибо». Или «Умничаете вы больно, слова в простоте не скажете». «Многое не понял. Пойду смотреть картину второй раз». Записок было много, колких, пресных и сладких, одна, адресованная Е. Григорьеву, была сладкой в прямом смысле: в нее была завернута шоколадка...

В. КЛИМОВ, МЭИ:

— Наверное, мое выступление прозвучит диссонансом по отношению к высказываниям большинства.

Я рассматриваю фильм как произведение, которое делали люди, понимающие толк в искусстве, в то время, как я в нем по-настоящему не разбираюсь. Я просто зритель, но тот зритель, который не только следит за ходом поступков и переживаний героев и отмечает мелкие неточности, а тот, кто старается прежде всего найти некое рациональное зерно,

«Романс о влюбленных». Игорь — А. Збруев

ищет в экранном произведении определенную целостность.

Попробую с таких позиций подойти и к фильму «Романс о влюбленных». Он начинается с банальных кадров: ручей, ветки деревьев — все очень красиво, настоящие открытки. У меня после первых минут даже было желание уйти: все старо, как мир. Так же специально красиво показана любовь: девушка выражает свои чувства высоким слогом, говорит простые вещи очень нереалистично. Потом этот бег, от которого кто-то пришел в восторг, а по-моему, он скрывает слабую игру актеров. Но действие развивается дальше, и здесь начинаются диссонансы. Хороши кадры, когда идет естественная жизнь, нет подчеркнутой игры, но с ними соседствуют наигранные моменты. И весь фильм сделан так: кадры, правдиво отображающие реальную действительность, перемежаются с выспренними, нарочитыми.

В. ЛУКОВ, аспирант МГПИ им. В. И. Ленина:

— Последние два выступления прозвучали примерно в следующем ключе: художники, люди профессионально подготовленные, всезнающие, готовят фильмы для нас, которые ничего не знают, не разбираются в тонкостях искусства. Мне подобная позиция представляется неверной. Когда мы приходим в кино или в театр, или берем в руки книгу, мы обязаны, если, конечно, произведение того стоит, погрузиться, войти в тот мир, в котором живут герои произведения. И мы должны принять те условности, что диктуются автором. Ведь не случайно на нас производят сильное впечатление не только реалистическое произведение, но и произведения романтического и других направлений, где бытовое правдоподобие вообще не соблюдается.

Фильм «Романс о влюбленных» диктует нам, зрителям, определенные условия, и мы должны с этим считаться. Это романс, это поэма — со всеми особенностями, которые вытекают из жанра. Вот почему появляется белый стих, и стих этот — я говорю, конечно, не о мастерстве — звучит не так, как у Шекспира или Пушкина. Это белый стих другого характера, он принадлежит современности. Он пытается нас приподнять, предлагая нам первую условность — хотя нет, первую условность дает уже начальный кадр, когда дождь падает на лица героев, на зрителя.

Я не согласен с тем, что в первой части много банальностей. Да, там мы сталкиваемся с некоей очевидностью, но разве обыч-

ное — банальность? Это понятия разные.

Приемы, к которым прибегают авторы,— это столкновение двух точек зрения на любовь, на жизнь. При этом существенно, что каждый зритель находит свой ряд. Один ряд — высокопоэтический, он связан с музыкой, цветом, с особой речью, с белым стихом. С возвышенной трактовкой темы.

Некоторым же кажется, что прощание Матери выглядит фальшивым, неправдоподобным. Если смотреть на этот эпизод привычным взглядом, исходя из того, как решалась бы такая сцена в фильме бытописательском, то, конечно, мы скажем: «Да, неправдоподобно». Но ведь тема Матери звучит в картине Кончаловского на предельно высокой поэтической ноте!

Мне думается, что эта картина сделана в довженковских традициях, она в чем-то близка не только его режиссуре, но и его драматургии. С одной стороны, красочное, возвышенное, приподнятое. С другой — черно-белый мир с его прозой. Эти два взгляда, два мира сталкиваются, и отсюда, очевидно, рождается впечатление нагромождения приемов. А столкнуть их нужно было, и само столкновение, на мой взгляд, дано великолепно.

Какой же взгляд, какую точку зрения принять зрителю?

Мне кажется, что фильм предлагает оба взгляда на выбор, не отвергая ни одного из них. Оба взгляда приводят к красочному миру, оба — утверждаются. Вот что мне представляется в фильме действительно новым, если уж говорить о новаторстве, а не те приемы, о которых здесь шла речь.

Картина, думаю, будет иметь успех у зрителей, особенно у молодых. Но для того, чтобы она имела успех не только кассовый, а по существу, для того, чтобы она вошла в жизнь молодежи, надо помочь фильм понять. Для этого необходимы дискуссии, разъяснения, нужна пропаганда фильма.

Итак, первая дискуссия состоялась. Фильм, как мы и предполагали, вызвал живой интерес, а следовательно, и столкновение мнений, заставил думать, переживать, спорить.

Конечно, многое в тех высказываниях, с которыми познакомился читатель, еще не отстоялось, не обрело стройной логики и порой звучало скорее вопросом к создателям фильма. Но в выступлениях, несомненно, присутствовал и живой интерес к содержанию, теме произведения, и желание разобраться в его форме, художественных приемах, и, наконец, стремление выйти к обобщениям более широкого свойства, к размышлениям о жизни, ее закономерностях и движении. И это один из самых важных итогов состоявшегося разговора, который непременно будет продолжен на страницах нашего журнала.

В Союзе кинематографистов СССР

18 июля 1974 года секретариат правления СК СССР обсуждал работу редакции журнала «Искусство кино» в свете выполнения Постановлений ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

В обсуждении приняли участие секретари правления СК СССР С. А. Герасимов, А. В. Караганов, директор Научно-исследовательского института теории и истории кино В. Е. Баскаков, киноведы Н. П. Абрамов, Г. А. Капралов, Г. Б. Марьямов, А. Е. Новогрудский, С. И. Фрейлих.

Все выступавшие подчеркивали значение журнала в деле дальнейшего подъема советской кинематографии, отмечали вклад, внесенный им за последние годы в развитие кинокритики и кинотеории. В ходе обсуждения было высказано также немало критических замечаний и предложений, реализация которых без сомнения придаст деятельности редакции более целенаправленный и эффективный характер.

М. Зак

Большой киносеанс

Из наблюдений над кинопроцессом

Выбор фильмов, которые затем будут подвергнуты рецензированию,— традиционный и наиболее чаще встречающийся вид критической деятельности. Но разве не важно увидеть, как фильмы соотносятся друг с другом, какая складывается общая репертуарная картина? Репертуар подобен мозаике, где цвет и расположение камней небезразличны друг к другу. На зрителя наплывают кадры из разных фильмов, откладываются в сознании, рождается некое целостное, дурное или хорошее, впечатление от увиденного. Границы между фильмами невольно размываются, и возникает ощущение одного большого сеанса...

Это ощущение связано с тем, что именуется «кинематографическим процессом», понятие «кинематографический процесс» объединяет и, в известном смысле, подчиняет себе отдельные фильмы и художественные направления, общие эстетические устремления и частные авторские замыслы. В этом кинематографическом процессе просматривается диалектика единичного и целого. И важно попытаться уловить на каком-то участке ход его движения, всегда далекий от геометрической прямолинейности, исполненный внутренней творческой борьбы и полемики.

Говоря о кинопроцессе, лучше всего было бы исходить из обширного материала, который накапливается во время демонстрации годового репертуара. Сто тридцать фильмов, составляющие план года, таят в себе достаточные возможности для общих суждений, конкретных замечаний и частных оценок. Однако оперировать такой массой фильмов не всегда удобно. Легче управиться, скажем, с десятком картин. Их выбор может быть по видимости случаен, но, как показал опыт, здесь могут возникнуть и предпосылки к тому, чтобы отобранные фильмы сыграли что-то вроде роли «модели» киногода. Естественно, что в процессе такого «большого сеанса» вольно или невольно возникнет целый ряд вопросов. Эти вопросы, складываясь друг с другом, образуют некую лесенку. Приведем ее такой, какая она у нас получилась.

Материал действительности и авторская интонация.

Родословная фильма и современность.

Национальность фильма и общественные традиции киноискусства.

Документ и вымысел.

Эстетическая оценка и киноремесло.

Фон жизни и характеры на экране.

Богатство человеческих судеб и тематические рубрики.

Я отчетливо сознаю, что в рамках журнальной статьи этот перечень не только условен (и он действительно не претендует на универсальность), но и выглядит излишне обещающим. Но речь ведь не идет о его доскональной разработке — речь пойдет в первую очередь о конкретных фильмах, которые какими-то своими сторонами касаются перечисленных выше проблем — пусть даже совсем «по касательной»... Думается, здесь могут появиться определенные возможности к тому, чтобы уловить в репертуаре те моменты кинопроцесса, которые нам хотелось бы выявить.

...Вспыхнувший в кинозале свет иногда не в силах обесцветить экран до гладкой равнодушной белизны; так бывает в тех

«О тех, кого помню и люблю». Лейтенант Васильев — В. Золотухин

случаях, когда на него была отброшена ж и з н ь, принявшая форму кадров. Экран уже погас, а мы еще долго сохраняем настроенность на волну искусства. И этот настрой будет во многом определять наше отношение к тому, что мы увидим позже.

●

Фильму «О тех, кого помню и люблю» было трудно: до него на экранах демонстрировалась картина С. Ростоцкого «А зори здесь тихие...». Над фильмом тяготел рок «вторичности», он попал в тень этой известной ленты. Рецензенты педантично отмечали близость материала и сюжета: вновь, как у Б. Васильева и С. Ростоцкого, на экране девушки в солдатских гимнастерках, во главе с командиром мужчиной. Увы, отдельные сцены просто похожи, например, танцы — некое хореографическое воспоминание о мирных днях посреди военного быта. Доказывай теперь, что документальная повесть П. Заводчикова и С. Самойлова «Девичья команда» была опубликована давно, задолго до того, как сценарист Б. Метальников и режиссеры А. Вехотко и Н. Трощенко превратили ее в фильм. Все равно они опоздали...

Позволю себе не согласиться. Вопрос о «вторичности» весьма актуален, но не в том смысле, что надо обязательно подсчитывать сюжетные ходы и черточки характеров, сравнивая фильмы. Есть сколько угодно картин, которые по видимости не повторяют друг друга, а на самом деле — вторичны, тиражируют расхожие представления, банальны в своих решениях.

Думается, здесь другой случай. Фильм «О тех, кого помню и люблю» отличает с в о й взгляд на минувшее. Это взгляд из зрительного зала. Рассказчик словно сидит рядом с нами, смотрит на экран, где торопятся девушки по Невскому, удивляется, как много стало хорошеньких; вспоминает, что и т о г д а девчата были красивы, только горбили их солдатские шинели, да студеный ветер трепал волосы — и вот уже стоят они в шеренге на глинистой земле, возникшие из прошлого по воле рассказчика и благодаря его памяти.

Тут — особая интонация, более субъективная, что ли... В фильме С. Ростоцкого есть немногие, но броские сцены, где фигуры девушек сняты на чистом красном фоне — это попытка достичь возвышенности реквиема. Очень точна в нем и композиция: жизнь пятерых героинь измерена одним подвигом. Главное событие полностью вбирает в себя все их судьбы.

В фильме А. Вехотко и Н. Трощенко действие растянуто во времени и в пространстве. Осенняя слякоть пригородов блокадного Ленинграда сменяется зимней стужей. С весенним солнцем в кадр входят прибалтийская готика и берег моря — грань войны. Нет прямых сюжетных указаний, которые оправдали бы эту смену ландшафтов и времен года. Композицией управляет память, а она прихотлива: то одна картина всплывает на экран, то другая. Сохраняется вектор общего движения — на запад, к концу войны. Точно так же из шеренги девушек-саперов, появившихся в первых кадрах, то одна выступит вперед, то другая. Возникает цепь микроновелл, свободно разбросанных по площади фильма.

Что дает такая незамкнутость?

Мне представляется, что композиция связана с авторской интонацией. Для девушек война стала жизнью, а жизнь — войной, героика заштрихована бытом, подвиг растянут буднями. Мины в грязи, мины под снегом, мины в пшеничном поле, их надо найти, обезвредить, надо накормить своих помощников — собак, написать домой, позавидовать подруге, которая на фронте встретила любимого,— и вдруг взрыв, исступленность нахлынувшего горя, обряд военных похорон, и снова впереди расстилаются пейзажи, угрожающие смертью... Идет цепь девушек, идет работа саперов...

Можно не соглашаться с манерой рассказа, но ведь и авторы правы, заметив, что «воспоминания — вещь субъективная...» Бывшему командиру взвода девушек-саперов война помнится такой.

«Вторична» ли эта интонация? Не думаю. Она естественна для участника войны, сегодня рассказывающего о ней. Недаром в основе фильма лежит документальная повесть. На плацдарме войны уместятся и эпические серии «Освобождения», и реквием «А зори здесь тихие...», и фильм-воспоминание «О тех, кого помню и люблю». И еще много останется творческого простора, развернутого на долгие сроки.

Помимо «вторичности» есть и другой мотив, также выходящий за пределы фильма, имеющий отношение ко всему кинематографическому процессу. Речь идет о художественной преднамеренности и органичности, естественности кинозрелища. Авторы фильма о девушках-саперах, вероятно, даже при желании не могли бы обойтись без такого сильнодействующего средства, как ожидание взрыва. Материал диктует свое: мины срабатывают и в сюжете. Этих взрывов три. Они заранее

«Письмо из юности». Вася — Е. Кондратьев, старшина — Л. Неведомский

спланированы, а последующий анализ довольно просто обнаруживает заложенный в них смысл.

Одна из девушек подрывается и гибнет — как в песне поется: «На войне ведь и правда стреляют». Это трагизм случайный и неотвратимый. Другая девушка остается в живых, но тяжелое ранение, мысль о том, что она превратится в калеку, придает ее страданиям также и боль нравственную. Наконец, последняя сама бросается на мину, спасая подруг — это открытый героизм, осознанный в те несколько мгновений, которые отпущены, чтобы принять решение.

Три взрыва и три судьбы. Они связаны авторской рукой. Но художественный расчет и преднамеренность не похожи здесь на грубое вторжение в жизненный материал, потому что они погружены на экране в правдивую — до мелочей — человеческую среду и скрыты в ней подобно каркасу. Достоверность в первую очередь связана с характерами, очерченными эскизно, повернутыми к нам одной гранью, но вместе составляющими по-своему объемный групповой портрет. Законы войны, как бы они ни были суровы, не смогли сколотить из девушек обычный взвод. Это все-таки «девичья команда», с присущим именно ей особым чувством женского коллективизма и общностью переживаний. Е. Васильева и В. Федорова ведут за собой артистическую команду, составленную из молодых исполнительниц. Они ровесницы своим героиням и, хотя никогда не видели их, не знали, доверились возрасту — с его тревогами, томлениями, порывами, запасом сил, справедливо полагая, что и в войну девушки ожидали счастья.

А когда война окончилась, на экране возникла придуманная, вычерченная, сложная мизансцена, где командир взвода лейтенант Васильев проходит сквозь строй саперов и каждая бросается ему на шею, плача, смеясь, веря и не веря, что все позади. Еще один пример явного творческого расчета и вновь, с моей точки зрения, уместный и оправданный. Героини фильма в ы с т р а д а л и эту мизансцену. Они прошли сквозь войну с ее потерями и жертвами, почему бы им вот так — символически — не повторить этот путь, пройдя сквозь строй родных лиц? В. Золотухин в роли лейтенанта Васильева сумел актерски воплотить эту мизансцену — его герой как бы сбрасывает многодневную тяжесть страха за жизнь вверенных ему девчат.

Я не коснулся других сторон внешне скромного фильма «О тех, кого помню и люблю». Хотелось на его примере лишь затронуть вопрос о материале жизни и авторской интонации, сообщающей даже не новому жизненному материалу художественную новизну.

●

Любой фильм воспринимается в контексте репертуара, в содружестве и в соперничестве с другими фильмами, чьи названия стоят на афише рядом. Всякая картина невольно напрашивается на сравнение, что и делается благодаря зрительской молве, которая впрямую устанавливает: вот эта лента — лучше, эта — хуже,— не слишком заботясь о том, сходны ли фильмы по материалу и творческим манерам, можно ли их сравнивать вообще, если они различны по жанрам. Зритель, в отличие от критика, имеет право обойтись без этих тонкостей.

Критику полезно знать родословную фильма. Тогда репертуарный контекст может расшириться, включив, казалось бы, далеко отстоящие произведения.

Уже давно сошла с экранов картина «Родные поля». А появилась она в конце войны и рассказывала о колхозе имени Пушкина Горьковской области. Географическая точность была обязательна для драматурга М. Папавы. Его, больного, сюда забросила судьба, и в своем сценарии он тщательно и подробно воспроизвел увиденное — жизнь русской деревни в тылу. Поставил эту картину Б. Бабочкин, вместе с А. Босулаевым, он же сыграл одну из главных ролей. И на экране возникло настоящее бабье царство, говорливое, шумное, вынесшее на плечах и тяжкий труд и горькое вдовство. Когда-нибудь напишут исследование, посвященное

«В добрый путь». Автандил — Г. Иашвили, Дадуна — М. Пипинашвили

образу женщины на военном экране, куда войдут и Прасковья Лукьянова из фильма «Она защищает Родину», и Олена Костюк из «Радуги», и Таня Крылова из «Человека № 217», и колхозницы из «Родных полей». Война, измеренная женской долей,— эта тема привлекла многих художников и привлекает до сих пор.

Но вот фильм, снятый в наши дни.

...Когда в кадре появилось оцепенелое лицо и руки, прикрывшие похоронку, когда подруга хлестнула ладонью по этому лицу, чтобы пробудить женщину от тупой окаменелости, побудить слезами облегчить первый приступ горя, вспомнились другие, схожие кадры — с женскими лицами, с похоронками. Из тех же «Родных полей»...

И снова я далек от мысли упрекать фильм «Письмо из юности», откуда взят этот кадр, в пресловутой «вторичности». Речь идет об одной из традиций нашего кино, рожденной горьким жизненным материалом, памятью о тех днях, которая хранится в сознании миллионов. Фильм снят по повести А. Соболева «Какая-то станция», но помимо литературного в основу его заложен и кинематографический опыт; он связывает нынешний репертуар с другими календарными сроками.

Молодой режиссер Ю. Григорьев — это «школа Герасимова», с ее принципами точного и подробного наблюдения за людьми в кадре. Не всегда эти принципы ему удается воплотить в фильме, но направленность взгляда очевидна. Благодаря этому взгляду в массовых сценах возникает точно переданная атмосфера жизни русской деревни времен войны. Сама история о трех водолазах, которых прислали сюда, чтобы они очистили фарватер реки от бревен и дали тем самым сырье заводику по производству лож для автоматов, сама эта сюжетная история получила как бы новое измерение — в действие включено местное население: женщины, подростки, дети; в лучших эпизодах фильма возникает коллективный образ народа в трудной жизни тыла.

Вот почему вспомнились «Родные поля», снятые четверть века назад методом киноналюдения...

Этот метод можно декларировать следующим образом: пограничник стоит на вышке и смотрит в бинокль на сопредельную сторону; скользит по экрану длинная панорама, подверстывая все новые сценки из жизни большого южного селения: учитель колокольчиком сзывает детей, девушки берут воду в узкогорлые кувшины, вывешиваются палас для просушки — так накапливаются под-

робности чужого быта; впрочем, для юноши в солдатской гимнастерке он давно перестал быть чужим, знаком до мелочей и изучен — такова уж пограничная служба. В фильме трудно отделить обязанности пограничника от юношеского любопытства героя, от его жадного интереса к жизни. Это и характерно для фильма «В добрый путь», где рассказ о молодом солдате включает многое из того, что не предписывается заботами его службы и попадает под художественное наблюдение свободно, как бы спонтанно.

Режиссер М. Кокочашвили, заменив бинокль киноаппаратом, стремился сократить расстояние между собой и объектом наблюдения; ради этого он отказался и от актеров, пригласив на главную роль Автандила допризывника Г. Иашвили, на роли студентов — студентов, снимая в сценах на заставе настоящих пограничников. Большинство кадров в его фильме достоверны и, как всегда в грузинском кино, пластичны, сняты с ощущением фактуры камня, металла, огня. Это пластика особого свойства, она связана с национальной традицией: из камней складывались хижины и храмы, металл веками хранит следы древней ковки; время отложило на лица свой рельеф.

Грузинский кинематограф особенно чувствуешь в тех кадрах, где современность воочию пересекается с историей — будь то свет прожекторов, выхвативший из тьмы силуэт храма, или особенности характера героя-юноши, легко ранимого и рыцарски храброго. Но по мере движения фильма начинаешь замечать, что кадры картины и ее центральный герой, казалось, прямо наблюденные, типажные в своем существе, вдруг словно расслаиваются, и в них обнаруживаются две стихии — достоверность и условность. Одно из главных событий — пожар в чужом поселке, снятый вполне кинематографично,— оказывается похожим на условный «огонь», сквозь который должен пройти юноша, чтобы стать мужчиной. Возвращение героя в детство, автомобильная катастрофа, которая сделала его сиротой, поиск мальчика-курда, товарища давних игр, и другие сюжетные линии, заимствованные из романа Н. Думбадзе «Не бойся, мама», придают иногда кинематографическому действию чисто литературный характер. Центральный замысел — показать, как к молодости приходит жизненный опыт,— в романе может быть хорош своей постепенной реализацией, когда из вязи дней, переживаний, мыслей постепенно выкристаллизовывается личность. По необходимости сокращенный в фильме, этот литературный материал организован в композиции необязательной; между тем актеров, которые могли бы помочь связать прерывистые сюжетные линии в единое целое, в образы, нет. Наблюдения, накапливаясь, придают поэтому фильму скорее материальный, фактурный объем. Визуальность порой заменяет мысль.

Пытаясь нащупать эту непредусмотренную трещину между достоверностью и условностью в строении фильма, мы предъявляем ему высокие требования. И снова вспомним: фильм существует в кругу других лент, виденных нами ранее. Зритель, если он помнит «Листопад» и «Жил певчий дрозд», если он воспринял и усвоил эту манеру кинорассказа — с юмором и болью утрат, с возлияниями и долгими песнями за столиками современных ресторанов, с героями-юношами, еще не нарастившими мужских бицепсов, но готовыми к рыцарским поступкам,— если зритель все это видел, то он сможет восполнить и довообразить историю молодого грузинского парня из картины «В добрый путь». А если он их не видел?..

●

Фильмы «О тех, кого помню и люблю», «Письмо из юности» и «В добрый путь» построены на литературном замысле; сначала он предстал в виде повести или романа, а уже затем в экранной форме. Но вот особый случай — в основе картины не литературное произведение, а судьба писателя. Слово — гневное, обличающее, слово Ярослава Галана — оказывается тем первичным материалом, откуда произрастает замысел фильма «До последней минуты».

Герой, правда, назван Гайдаем, ну что ж, право сценариста В. Беляева на художественный домысел неоспоримо. Реальная биография может и должна быть творчески типизирована, коль речь идет о явлении искусства. Документ и вымысел вступают тут в сложные взаимоотношения. О природе этих отношений написаны специальные исследования. Здесь все не просто. Достаточно сложна и задача создания биографических фильмов — жанра, который знал много неудач, но не стал от этого менее необходимым сегодня. Необходимость эта особенно ясна, когда речь идет о биографиях таких людей, как Ярослав Галан.

Фильм «До последней минуты», посвященный Галану, увы, во многом неточен и приблизителен — начиная уже с самой фамилии главного героя, измененной неосторожно, так, что она допускает побочные и вовсе ненужные ассоциации. Неточность касается не только и не столько фактов биографии — авторы, повторяю, имеют право на домысел. Хотя и это право не беспредельно — помнится, в старом фильме «Об этом забывать нельзя», также посвященном Галану, авторы пошли против фактов и оставили героя в живых — дабы картина соответствовала априорно сформулированной мнимо оптимистической концепции. И, разумеется, потерпели поражение. В новой картине трагизм не снят: писателя убивают бандеровцы, как это и было в действительности. А перед самым покушением по экрану скачет всадница на белом коне, чтобы предупредить, спасти... и не успевает. Бывшая возлюбленная главаря шайки бандеровцев, эта женщина переходит на сторону Гайдая. А в финальных кадрах исполнительница роли В. Заклунная застывает с цветком в руках у свежей могилы под звуки «Аве Мария»...

Документ и вымысел вступают в определенные взаимоотношения; в данном случае их результат, с моей точки зрения, далек от оптимального.

Я не пишу рецензию на картину, я рассматриваю ее как часть кинопроцесса, как часть общего; это общее меня интересует в первую очередь. Биографический фильм о Ярославе Галане необходимо включает в себя политический материал, и какой! Послевоенный Львов, его окрестности — деревни и леса, здесь идет жестокая борьба с бандеровщиной, национализмом, религиозными спекуляциями. Какие острые драматические ситуации для «политического фильма» — жанра, о котором сейчас часто говорят, но который куда реже появляется в нашем кино. И какие возможности для правдивого, достоверного рассказа о героической судьбе человека, активного непримиримого борца за коммунизм.

К сожалению, в картине «До последней минуты» документальная канва нередко перекрывается сочинительством, политический материал втискивается в романический сюжет с красивой любовницей бандеровца. Искусственность этого сюжета подчеркивают приемы «вторичной» режиссуры В. Исакова, не сумевшего почувствовать, как фальшивы кадры бандитских страстей, заимствованные из далеко не лучших «боевиков». А политическая биография героя осталась нераскрытой — ведь слово-оружие в картине низведено до уровня цитатной публицистики, которую не в силах оживить исполнитель роли Гайдая В. Дворжецкий. Ход пламенного слова писателя в людском сознании, в массах, в народной толще, его роль — целительно пробуждающая для одних, смертельно опасная для других — все это заменено на экране чисто информационными монологами и диалогами. При всем том фильму не хватает настоящей «диалогичности» — хотя кадры порой заселены весьма густо, герой в картине для меня странно одинок, он, по существу, действует один, вокруг него какая-то странная пустота.

Я допускаю, что авторы хотели показать, как сгущаются над Гайдаем тучи. Но в фильме, на мой взгляд, произошла переакцентировка: роль «темных сил» выглядит чрезмерно преувеличенной, во всяком случае получилось так, будто никто, кроме Гайдая, всерьез им не противостоял. На экране убедительно не показаны те, кто боролся за подлинно

«До последней минуты». Гайдай — В. Дворжецкий

свободную Украину, кто понимал всю опасность национализма и необходимость решительной с ним борьбы.

Перед создателями фильма «До последней минуты» стояли не только сложные политические задачи, фильм предполагал и определенные трудности художественного порядка.

Выстроить конструкцию фильма на действенной силе слова, доверить фонограмме больше обычного, найти систему ее сложных связей с изображением очень нелегко. Подобное удавалось немногим, скажем, Ф. Эрмлеру в «Великом гражданине». Но почему мы должны ориентироваться на образцы рангом пониже? Имя Ярослава Галана, его гражданская и писательокая судьба заслуживают самых трудных, пускай мучительных кинематографических поисков, а картина о нем закономерно предполагает требовательность критических оценок.

Само обращение украинских кинематографистов к политически злободневной теме борьбы с буржуазным национализмом нельзя не поддержать. Но, думается, что в новых своих фильмах они сумеют подойти к более верным решениям, чем в картине «До последней минуты», смогут найти подлинно мужественную, точную интонацию в рассказе о тех, кто боролся и побеждал.

●

Кстати, об оценках. После просмотра иного фильма встаешь в тупик: надо ли оценивать его, исходя из системы определенных эстетических категорий, учитывая материал, жанр, выбор приемов, если видишь откровенное ремесленничество или попросту бесталанность? Вопрос далеко не риторический, не праздный. Дискуссия о режиссуре, которая развернулась на страницах «Искусства кино», справедливо отмечала высокий процент ремесленных фильмов. Этот процент тревожит. Можно, конечно, вывести подобные картины за скобки, просто «отлучить» их от кинопроцесса, но понятие «кинопроцесс» подразумевает ведь временную целостность.

Эта целостность, вероятно, должна быть свойственна и шкале оценок. Стоит только представить массу зрителей, устремившихся на зов афиши с новым названием, и приблизительно подсчитать время, затраченное ими на просмотр, чтобы пропала охота шутить. Даже если речь идет о комедии. Например, о «Теще». Об этом фильме писались чуть ли не фельетоны, а между тем в нем, как мне представляется, есть материал и для общеэстетических суждений.

Комедии бывают разные, в том числе бытовые, где персонажи живут по законам обыденности, или эксцентрические, где герои

переживают невероятные перипетии, из которых они обычно выходят без видимого ущерба. Допустим, мы видим, как молодой человек, пытаясь привлечь внимание девушки в окне, становится на голову и падает со строительных лесов. Следующий кадр: забинтованный, он лежит в палате. Теперь уже она хочет привлечь его внимание и падает с пожарной лестницы. Девушку заворачивают в бинты и везут на свидание в больницу. Мы понимаем, что оба падения — комедийно условны, что они не должны вызывать мысли о переломанных костях и разорванных тканях.

Когда Балбес в «Кавказской пленнице» появлялся из рефрижератора, покрытый инеем, звенящий сосульками, нам было смешно, потому что такова природа эксцентрической комедии с постоянными героями-масками: ведь им не больно. Балбес машинально тянул за собой тушку барана: лютый холод не смог заморозить его извечный «хватательный инстинкт». Трюк наполнялся человеческим содержанием и выглядел еще смешнее.

«Он» и «она» из «Тещи» вовсе не эксцентрические фигуры, они всерьез любят друг друга, хотя мама мечтает выдать дочку за доцента. Рядом с этими персонажами, на той же лестничной площадке живут люди, совсем уж далекие от какой бы то ни было комедийной условности. Например, бывший фронтовик, активный общественник, который ищет однополчан. Очевидно, замысел сценариста и режиссера С. Сплошнова состоял в том, чтобы воспользоваться разными красками, от комедийных до драматических, сметая жанровые перегородки.

Но в конкретном исполнении их замысел был донесен до меня как до зрителя вместе с хрустом ломающихся на экране костей — реальных, а не комедийных, поскольку я готов был поверить вслед за авторами, что законы жанра эксцентрической комедии для этих персонажей необязательны.

Вполне допустимая история о том, как с помощью домовой общественности любовь восторжествовала над предрассудками, оказалась в фильме снятой, условно говоря, в гамме анилиновых красителей, чтобы выглядела побогаче, на манер свадебного стола в финале, где серебряная фольга на бутылках с шампанским целиком заполнила экран.

Эстетические оценки в таких случаях закономерно соседствуют с этическими. Именно такую оценку фильму дал С. Михалков в «Правде», где назвал «Тещу» и похожие произведения — «фильмами не о мещанах, а для мещан».

«Теща». Клавдия Ивановна — Т. Карпова, кандидат — Р. Рудин

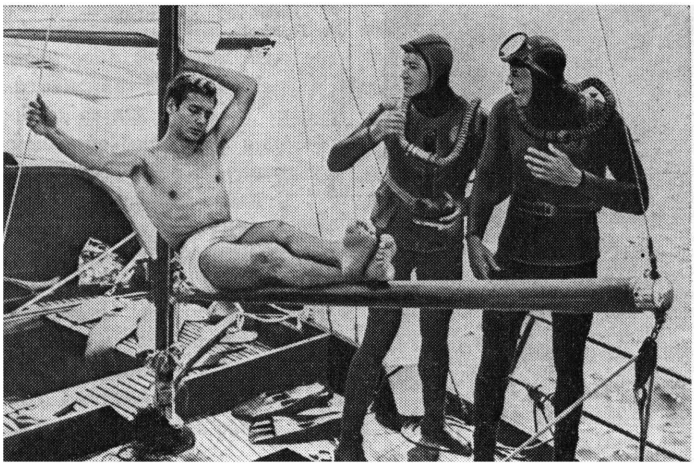
●

Лозунг «Сделайте нам красиво!» не снят с повестки. На изготовление подобной «красоты» идет подчас самый неожиданный материал — не только фольга от шампанского, но и по-настоящему красивый, реально прекрасный. Когда видишь в кадре стремительные обводы современного океанского лайнера, стоящего в сухом доке — да так, что глаз разом охватывает могучие пропорции корабля, невольно возникает ощущение прекрасного. Лишь потом начинаешь понимать, что корабль — не более чем красивый задник в киноателье, на фоне которого разыгрывается представление под названием «Это сильнее меня». Действует непреложный закон киноискусства: любая натура, весь предметный мир могут быть низведены на экране до уровня бутафории, если в них нет художественной необходимости, если они взяты напрокат, как театральный реквизит из другой пьесы. Взяты напрокат и производственная тема, и бригада ремонтников в южном порту, и рейс корабля в мирный Вьетнам. Фильм сценариста А. Симукова и режиссера Ф. Филиппова не об этом. Он посвящен другому — роковой силе страсти.

Я пытаюсь проникнуть в мир этого фильма, где действуют свои эстетические закономерности, свои представления «о прекрасном». Поцелуй в обрамлении тяжелых гроздьев сирени делает экран похожим на открытку, но таких кадров, будем справедливы, немного. Лирический сюжет больше отыгран в немых планах лица девушки, которая безуспешно борется со своим чувством к парню с трудной судьбой, уже сказав «да» влюбленному в нее бригадиру. Если подсчитать, то кадров трудовой деятельности, обрамленных не сиренью, а огнем электросварки, в фильме никак не меньше. Но, с моей точки зрения, и те и другие принадлежат к одному эстетическому ряду.

Поясню свою мысль примером из другой картины. Она называется «Урок жизни» и поставлена Ю. Райзманом двадцать лет назад. Заранее предвижу возражения, что нельзя сравнивать фильмы, которые так далеко разведены временем и именами авторов. Но ведь было условлено идти от фильма — к кино, от репертуара — к процессу, порою берущему начало в иных временных плоскостях.

Лирическое объяснение героев, студентки Наташи и инженера Сергея Ромашко происходит на эстакаде строящейся плотины. Ночь расцвечена огнями электросварок. Снято это красиво. Но красота осознанна: панорама



«Это сильнее меня»

стройки выглядит на экране как дело рук Сергея. Первое чувство и «первый взгляд» девушки не только сыграны актрисой: они словно смонтированы из кадров, где человек и его работа объединены в восприятии героини, покоренной праздничной атмосферой этой ночи.

Вряд ли можно рекомендовать сцену объяснения из «Урока жизни» в качестве наглядного примера для остальных фильмов и режиссеров. Речь идет о другом — о мысли, заключенной в красивом кадре.

В фильме «Это сильнее меня» люди работают под музыку, но бенгальский огонь трудового энтузиазма не греет. Работа обезличена, даже в буквальном смысле, потому что лица электросварщиков, как и положено, закрыты щитками. Когда же наступает обеденный перерыв, вдруг видишь мучительно знакомое лицо... Ну, конечно же, герой «Листопада»! Его сыграл тогда Рамаз Георгобиани. Здесь он приглашен в бригаду, чтобы своей знакомой обаятельной человеческой фактурой заполнить пустой контур роли. Актер и корабли уравнены: оба взяты в фильм напрокат, в целях украшения. Это и есть следование определенной эстетике — «заимообразной», откры точной; назовите ее как хотите, но она существует, и не в одном этом фильме.

Киноискусство способно на многое. Но всегда желанная современность стиля (а не ее радужная оболочка) добывается в кино трудно. И техническая оснащенность, которую нередко демонстрируют кинематографисты,— не такой уж серьезный аргумент в споре, где главную роль играют мысль и образ, сопряженные в едином авторском взгляде на жизнь.

●

Коль речь зашла о единстве авторского взгляда, к числу упомянутых картин желательно присоединить еще одну, последнюю.

В рецензиях, в статьях об этой картине наблюдается одна особенность: критики стремятся выйти за ее пределы, разомкнуть ее границы. Вероятно, так бывает с большими произведениями, которые неизбежно входят в круг общих размышлений.

Между тем «Калина красная» — вещь сугубо редкостная, где писатель, режиссер и актер совместились в одном лице. В этом смысле картина нетипична для кинопроцесса. Да и в других смыслах она явление особое — взять хотя бы судьбу героя, уголовника.

«Калина красная». Егор Прокудин — В. Шукшин, Люба — Л. Федосеева

Даже не совсем удобно эти слова писать через запятую, рядом.

А критики правы — чем больше думаешь о «Калине», тем чаще выходишь за границы кадров и невольно проецируешь их на общие жизненные и творческие процессы. Причем, из конкретной плоти этих кадров — негримированных лиц, неповторимых интонаций, взглядов, движений рук, касающихся отполированной лавки или коры берез,— возникает ощущение, которое уводит тебя от этой конкретности, и мысль выходит в круг таких понятий, как «жизнь», «судьба», «человек».

Мне кажется, что работа В. Шукшина среди многого другого содержит материал для размышлений о том, как порой бывает трудно вместить богатство жизненных проявлений в узкие тематические рамки. «Ворюга несусветный», как он себя называет, Егор Прокудин помещен вовнутрь человеческой среды и природы, что окружают его, полных воздуха и доброты. Они складываются в экранный — чувственный и пластический — образ действительности. Благодаря ему сюжет о бывшем преступнике разворачивается в глубину, открывая фольклорный слой, наполненный живительными соками — той самой «живой водой», что и мертвого воскресит.

Из многого, чему научила нас судьба героя В. Шукшина, захотелось выбрать именно это — единство художественного замысла, который взламывает тематические рамки и переворачивает, как на пахоте, пласт реального материала. Путь этого замысла соответствует процессу зрительского восприятия, когда из кадров, заполненных приметами нашей обыденности, складывается обобщенное представление о целительных свойствах жизни, когда кроваво оборванная на экране судьба продолжается и расширяется в сознании потоком ярких гуманистических впечатлений и глубоких раздумий о смысле человеческой жизни.

●

Так мы невольно подошли к завершающей стадии кинематографического процесса — к зрителю. Ему предложена широкая амплитуда от «Калины красной» до «Тещи». Однако почему обязательно вычерчивать по нисходящей, а не наоборот? Вечный вопрос репертуара — как считать? Поштучно или списком, по сеансам или по тиражам копий, по количеству зрителей или по отзывам критики? К чему уловки, «Теща» будет не на последнем месте по сборам. Но случись такой «большой киносеанс», где рядом пойдут «О тех, кого помню и люблю» и «Теща»,— уверен, даже самый нетребовательный зритель увидит, что фильмы сделаны из разного материала. И не будет колебаться в том, кому отдать предпочтение.

Но картины так — одна за другой, подряд — не идут. Репертуарные ступеньки смягчают резкость переходов. Это минус «кинопотока». Есть и плюсы. Рядом демонстрируются фильмы о современности и про войну, грузинский — о пограничнике, и русский — о девушках-саперах. Это видимые грани репертуара, а внутри него происходит извечная борьба за своего зрителя. Одни фильмы предлагают ему, как гостю, альбом кадров в бархатном переплете. Другие — жизненные судьбы, гнев и отвагу, тревожную мысль и новый взгляд на самого себя.

Предлагают зрителю стать участником большого сеанса, где встречаются действительность и искусство.

Публикуя статью М. Зака, ставящую важный для развития кинокритики вопрос о целостном восприятии кинопроцесса и необходимости соотносить с ним оценки отдельных картин, редакция намерена вернуться к анализу некоторых фильмов (в частности, фильма «До последней минуты»), оцениваемых в статье.

В. Венгеров

Экранизируется «Соль земли»

На киностудии «Ленфильм» идут съемки нового многосерийного телевизионного фильма «Соль земли» — это экранизация широко известной дилогии Георгия Маркова. Наш корреспондент М. Дорфман обратился к постановщику картины В. Венгерову с просьбой рассказать о своей новой работе.

— Начать, пожалуй, нужно с того момента, как я решил для себя, что буду ставить телевизионный фильм. Почему именно телевизионный? Достаточно перечислить мои картины — «Порожний рейс», «Кортик», «Балтийское небо», «Рабочий поселок», «Город зажигает огни», «Живой труп», чтобы стало видно, как я пристрастен к экранизациям. Однако каждый раз я сталкиваюсь с одной и той же неразрешимой проблемой — ограниченностью экранного времени. Конечно, любой роман можно экранизировать так, что он «уместится» в одной серии. Но при этом неизбежны потери, «усекаются» сюжетные линии, персонажи из главных подчас становятся второстепенными. Короче, многое остается за кадром, что, кстати, служит критикам основанием для упреков в «несоответствии» фильма литературному произведению.

Многосерийность — вот козырь телевидения. И я уверен, что многие мои коллеги рано или поздно придут на телевидение, причем «приманкой» для них будет даже не многочисленная аудитория (в кино она тоже не маленькая), не условия работы, а вот эта самая возможность высказаться, не оглядываясь на стремительно убывающий метраж...

А решив ставить телефильм, я долго не мог найти романа по сердцу. И вот однажды — знаете, как в сказках бывает,— позвонил мне давний товарищ, писатель Эдуард Шим и предложил экранизировать дилогию Георгия Маркова. Поначалу я хотел отказаться. Жизненный материал романа был мне совершенно незнаком, да и сюжет очень уж протяжен во времени. Действие романа начиналось в начале века, а заканчивалось пятидесятыми годами. Конечно, я хотел сделать многосерийный фильм, но тринадцать серий для теледебюта — это многовато. Словом, ничего определенного я Шиму не ответил, но роман решил перечитать и пошел в книжный магазин, чтобы купить книгу. В магазине ее не оказалось, и мне посоветовали обратиться к букинистам. Но и там выяснилось, что книга попадается очень редко. Тогда я направился в библиотеку и обнаружил, что на книгу существует очередь и что рассчитывать на ее получение можно лишь через несколько месяцев. Не скрою — на мое решение ставить фильм эти факты очень повлияли.

Прочитав дилогию еще раз, я включился в работу над сценарием, которую уже начали Георгий Марков и Эдуард Шим. Забегая вперед, скажу, что чем больше «вхожу» в роман, тем сильнее он меня увлекает и захватывает своими чисто кинематографическими возможностями. Характеры крупные, достоверные, сюжет драматически насыщен...

Георгий Марков представляется мне сегодня одним из самых интересных и значительных знатоков Сибири. Глубокое знание материала, уверенное владение техникой психологического анализа позволяют писателю полно и объемно рассказать о противоречиях в человеческих характерах, отразить в жизненных перипетиях, судьбах героев историю страны, становление и мужание молодой Советской республики. Мне импонирует то, что Сибирь

Режиссер В. Венгеров, актриса Л. Зайцева и писатель Г. Марков на съемках фильма

увидена в романах Маркова глазами человека, привыкшего к простору и широте. Сибирь при этом для него не какая-то особая земля, а прежде всего часть з е м л и р у с с к о й.

Сибирь была местом ссылки русских революционеров и потому, несмотря на географическую удаленность от промышленных центров России, сибиряки — крестьяне, охотники, старатели — не были отгорожены от революции Уральским хребтом. Путь в революцию главного героя «Строговых» Матвея и составляет сюжетный и идейный стержень романа и нашего фильма.

Нужно сказать, что уже в самом начале работы над будущим сценарием меня удивила плотность авторского письма. Я нигде не чувствовал тех «пустот», «провалов», какие нередко возникают при переводе литературного произведения на язык кинематографа. А как часто обнаруживается, что характер нуждается в дополнительной разработке, что в логической цепи сюжета не хватает какого-то эпизода. Для нас творческой необходимости в каких-либо переделках романа не было! А потому ни события, ни характеры не претерпели при переносе в сценарий сколько-нибудь значительных изменений. И все же, сравнивая материал романа с режиссерским сценарием, можно будет, наверное, отметить некоторые несовпадения. Будут они и в фильме. Я вообще не сторонник «железного сценария», ибо в работе над фильмом, тем более таким масштабным, неизбежно возникают ситуации, когда либо актерская индивидуальность, либо неожиданное операторское решение подсказывают и новую мизансцену, и неожиданный ритм эпизода, и порою даже несколько иную грань характера персонажа.

В процессе работы между автором и съемочной группой установились дружеские деловые взаимоотношения. Георгий Марков участвовал не только в режиссерской разработке сценария, но и в процессе самих съемок, очень верно и точно понимая сугубо профессиональные кинематографические задачи, вставшие перед нами.

Честно говоря, вначале я немного растерялся, не зная, как распорядиться материалом,

как разбить повествование таким образом, чтобы каждая серия, будучи «фильмом в фильме», была бы в то же время частью целого. Как сохранить интерес зрителя на протяжении такого долгого времени демонстрации фильма на телеэкране? Эти вопросы волновали меня еще и потому, что большинство наших многосерийных телефильмов — это все же фильмы с авантюрным сюжетом. Интерес зрителя в таких картинах поддерживается прежде всего характером действия. Всякий раз оно обрывается «на самом интересном месте», и зритель с нетерпением ожидает: а что же дальше? Мы отказались от такого принципа композиции. Нам казалось принципиально неверным извлекать выгоду из внешних особенностей фабулы, ибо в подобном случае мы неизбежно отвлекли бы зрителя от главного — глубинного смысла романа.

Когда я говорил, что считаю романную, эпическую форму наиболее соответствующей многосерийному характеру телефильма, я имел в виду общую и для романа и для такого фильма основу восприятия — и читательского и зрительского. Роман нельзя прочитать «залпом». Он «усваивается» во времени, «порциями», точно так же, как и многосерийный телефильм. Причем откладываем мы книгу не в местах наивысшего напряжения действия, а, наоборот, в моменты его ослабления. Именно такой, «читательский» принцип показался нам наиболее плодотворным.

Снимает фильм один из ведущих операторов «Ленфильма» Эдуард Розовский. Я работаю с ним впервые, но похоже, что общий язык мы нашли.

А вот художник картины Владимир Волин оформил почти все мои фильмы, так что мы понимаем друг друга с полуслова. С одобрения автора романа мы решили ни в интерьерах, ни в костюмах, ни даже на натуре — нигде не акцентировать сибирскую экзотику. Конечно, такая, скажем, сцена, как сцена с кедровником, будет снята в Сибири, ибо нигде более кедровой тайги не найдешь. Но остальная натура будет снята нами в Вышнем Волочке и, полагаем, без ущерба для «документальности» ленты.

Центральную роль Матвея Строгова играет молодой артист МХАТа Борис Борисов.

«Соль земли»

У Борисова превосходные внешние данные. Он, на мой взгляд, актер очень редкого, но необходимого амплуа «социального героя». Первые отснятые кадры говорят о том, что мы не ошиблись в выборе актера.

Его жену Анну Строгову играет тоже молодая, но уже известная актриса Людмила Зайцева. Меня привлекло в ней редкое умение создавать романтический бытовой характер. Все видевшие материал, в том числе автор романа, отмечают игру Зайцевой как безусловную удачу.

Роль отца Матвея — Захара Строгова и роль отца Анны — Евдокима Юткина играют Сергей Медведский из Вологды и Адольф Ильин из Воронежа.

Острохарактерная и очень важная для фильма роль деда Фишки поручена Герману Новикову, долгие годы работавшему в Ленинградском театре миниатюр вместе с Аркадием Райкиным. Если не ошибаюсь, это его первая большая роль в кино — но дебют, по всему, обещает быть успешным.

Интересный и сложный образ Демьяна Штычкова, основного антагониста Матвея Строгова, «достался» Виктору Павлову, артисту Московского театра имени В. Маяковского.

В роли Степана Зимовского будущие зрители картины увидят ленинградского режиссера Виктора Трегубовича, жену Степана Василису играет Рита Гладунко. Индивидуальность этой актрисы, ее темперамент и внешние данные побудили нас несколько отступить от того, что было зафиксировано в режиссерском сценарии. Вот, кстати, тот случай, когда верность «железному сценарию» была бы как раз уместна менее всего.

Очень интересно снялся в роли Власа Строгова в недавнем прошлом ленинградский, а сейчас московский актер Валерий Баринов.

На роль В. И. Ленина приглашен артист Ю. Каюров.

В других ролях зрители смогут увидеть Георгия Штиля, Людмилу Гурченко, Владимира Высоцкого, Александра Хочинского, Игоря Дмитриева, Олега Басилашвили и других популярных актеров театра и кино.

Шесть серий картины (в которые войдет первая книга дилогии «Строговы») намечено закончить в 1975 году. Но весь фильм будет состоять из тринадцати серий и получит название «Соль земли» — так же, как и вторая книга романа.

Один из главных героев второй части нашего фильма — представитель третьего поколения Строговых, сын Матвея Артем. Мы увидим его в первых сериях фильма сначала мальчишкой, затем молодым человеком, красноармейцем. Во второй части картины, действие которой будет происходить в послевоенные годы, он уже немолодой человек, партийный работник. Похоже, что эту роль у нас будут играть четыре актера, ибо прожить на экране жизнь от шести до шестидесяти одному исполнителю не под силу.

Во второй части картины мы встретимся и с сыном другого героя «Строговых» — комиссара Краюхина. Он тоже будет одним из главных героев фильма.

Мы намерены «продлить» повествование до сегодняшнего дня. Дело в том, что действие романа «Соль земли» обрывается началом пятидесятых годов. Но специально для фильма Георгий Марков собирается написать продолжение своего романа. В какой форме это будет сделано: появится ли еще одна новая книга или это будет литературный сценарий, сегодня сказать трудно. Скажу лишь, что и я и актеры с большим интересом ожидаем продолжения работы.

Ленинград

Т. Макарова

Личность героя — личность артиста

Беседу ведет и комментирует Л. Ягункова

Последний съемочный день свел нас с Тамарой Федоровной Макаровой в уже пустой и неуютной квартире Васильевых*. Из гостиной вынесли мебель, в передней разобрали паркет. Изо всей квартиры только и уцелел уголок кабинета — две стенки книг да письменный стол.

За этим столом Макаровой и Смоктуновскому и надо было сыграть последнюю, очень важную сцену: Елена Алексеевна Васильева читает стихи, которые посвятил ей муж (его играет Смоктуновский). К стихам этим Тамара Федоровна уже давно примеривалась: и так и этак. Трудно было найти меру чувств, охвативших ее героиню. А чувства эти сложные: тут и любовь к мужу — сколько с ним пройдено, вон уже дети становятся взрослыми; тут и жалость к нему, обиженному на судьбу (не вышло из него настоящего большого ученого); тут и легкая ирония к себе — подумаешь, муза-вдохновительница!— а главное, тут — покой человеческого достоинства: не будь его, этого достоинства, наверное, и она посчитала бы себя неудачницей — ведь и ей, казалось, жизнь обещала больше. С детства мечтала стать балериной — у нее находили способности. А теперь вот руководит в клубе самодеятельностью. «Если жизнь тебя обманет — не печалься, не сердись, в час уныния — смирись, час веселья, верь, настанет...» — так вместе с великим поэтом могла бы она ответить мужу на его стихотворные излияния; такой смысл в ее коротком: «Спасибо».

Трудная роль — глубокая, сложная, о многом заставляющая задуматься. Роль, суть которой надо искать, пристально вглядываясь в почти неуловимые движения души, сердца, ловя и беглый жест, и мимолетный взгляд, и словно бы невзначай сорвавшееся слово.

Мне приходилось бывать на съемках и видеть, как ото дня ко дню, от эпизода к эпизоду обретает лицо, обретает характер эта женщина с обычной фамилией и в общем-то

---

* Семья Васильевых — персонажи фильма «Дочки-матери», который снимал в то время на студии им. М. Горького С. Герасимов. Одноименный сценарий А. Володина опубликован в «ИК», 1974, № 4.

довольно обычной судьбой. Не было у нее никаких особых талантов, никаких из ряда вон выходящих достоинств. Но было нечто такое, что позволило ее восемнадцатилетней однофамилице, Оле Васильевой, тщетно разыскивающей мать, возблагодарить судьбу, которая ненадолго свела их друг с другом.

Однажды, показывая Оле свой балетный класс, Елена Алексеевна сказала про одну из учениц: «У нее и шаг средний, и прыжок средний — у нее душа не средняя». То же самое можно сказать и про нее, Елену Алексеевну.

Все это заключалось не столько в тексте, сколько в подтексте талантливого сценария, написанного Александром Володиным. Актрисе надо было раскрыть подтекст, показать нечто такое, что делало эту женщину неистощимо молодой, заразительно щедрой и нужной людям. Это была игра — и не игра. Актриса наделяла свою героиню множеством характерных примет, вроде бы снижающих образ. Бывали дни, когда мы убеждались, что она может вспылить, сорваться. Бывали дни, когда мы чувствовали в ней скрытую насмешку над собой, своими чадами и домочадцами, своей «заурядной жизнью». И совсем уж удивила она нас, дав понять, что не равнодушна к другу юности — крупному удачливому ученому: постоянно сравнивает его с мужем и не в пользу последнего, а это, согласитесь, больно. Но все эти подробности, вся эта «житейская мура», без которой не было бы и полного ощущения реальности, неизменно вызывала не досаду, а гордость за женщину, исполненную человеческой прочности, порядочности и доброты.

Хотелось подробно, не торопясь поговорить с Тамарой Федоровной Макаровой — и о ее новой работе, и о том, как новый характер, воплощенный артисткой, свяжется с жизнью сегодняшнего кинематографа после того, как закончатся съемки и роль выстроится окончательно. Но разговор откладывался со дня на день — времени не хватало, да и надо было, наверное, подождать, когда съемки закончатся и роль выстроится окончательно.

— Трудно говорить о роли, только что сыгранной,— сказала мне Тамара Федоровна незадолго до последнего съемочного дня.— Надо от нее отойти, взглянуть со стороны. Только тогда и будет ясно — удалась или не удалась работа.

— А какую работу вы обычно считаете удавшейся?

— Ту, которая выразила общественные и художественные идеи времени. Человек на экране — выразитель этих идей.

Как ни короток был этот мимолетный обмен репликами — а запомнился, потому что сразу повернул тогда еще только предстоявшую нам беседу в определенное русло.

Человек на экране — выразитель главных идей нашего времени. Но за ним-то стоит а к т е р. Каким же надо быть современному актеру? Как работать в кино, как добиться, чтобы сыгранные роли о с т а в л я л и с л е д в сознании зрителя? Не на час, не на день — надолго.

Случилось так, что в те же дни я посмотрела давний фильм с участием молодой Тамары Макаровой — «Большую землю». За роль Нюры Свиридовой, сыгранную в этом фильме, Тамара Макарова получила когда-то премию секции режиссуры: такая премия тогда ежегодно присуждалась за лучшую актерскую работу.

«Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель» я знала издавна и помнила хорошо: очень уж велико когда-то было их влияние. Но «Большую землю» мне пришлось увидеть впервые. Прямо из 1974-го я смотрела в год 1944. Тридцать лет — срок огромный. Целая жизнь. Моя жизнь. Из 1974 года многое могло стать виднее. И Нюра Свиридова — моя ровесница на экране — могла мне показаться далекой и даже — и с такой возможностью предстояло считаться — в чем-то отжившей. А вышло совсем иначе. С первой же сцены (то была сцена проводов — кормильцы, мужики уходили на войну) или, точнее, с первого своего появления на экране Нюра Свиридова захватила меня правдой своего существования — живого, горячего, трепетного.

Но когда вот так ни в одном слове, ни в одном жесте актера не чувствуешь ты преднамеренности и даже забываешь, что перед тобой

всего лишь исполнитель роли, в тебе — зрителе — тоже как бы рождается чувство творческой свободы. Той ответственной свободы, которая позволяет особенно глубоко и остро воспринимать происходящее на экране, безоговорочно принимая все на веру.

С чувством такой свободы я и смотрела весь фильм «Большая земля» — от начала до конца.

...Проводив на фронт мужа, кроткая жена и покорная сноха Нюра Свиридова приводила в мужний дом чужаков-переселенцев, эвакуированных на Урал вместе с заводом. К возмущению свекрови, отпирала перед ними все двери — живите! И нельзя было не поверить в то, что иначе поступить она просто не могла: так важно и вместе с тем как-то по-детски доверчиво вводила она в дом незнакомых людей, так радостно хлопотала по хозяйству и настороженно-ласково отвечала на воркотню старухи свекрови.

В проливной дождь, кое-как укрывшись, бежала она потом от дома к дому, стучала в крепко запертые ворота, взывала к совести хозяев. Улица оживала — и в это тоже верилось; так правдиво и просто звучало под воротами Нюрино: «Что же вы, аль не русские люди?»

А спустя некоторое время, по-городскому причесавшись и сменив платок на берет, она шла к директору завода — «устраиваться на работу». Не сидеть же дома, когда муж воюет... И была в ней все та же трепетность, та же ясность и та же внутренняя значительность. Эту значительность мы ощущали и раньше, с первых же кадров, но поначалу словно бы не отдавали в ней отчета, пока не выстроилась вся роль. Только тогда нам и стало понятно: Нюра Свиридова, подобно Жене Охрименко из «Семеро смелых» или Груне Шумилиной из «Учителя», так притягательна для нас, нынешних зрителей, как раз потому, что она — человек значительный! И что значительность ее — в той самой человеческой прочности, которая так отчетливо заявила о себе и в новой, только что сыгранной роли Макаровой.

«Семеро смелых». Женя Охрименко

Недавно один из критиков заметил, что живость и неподдельный интерес, с которыми поныне воспринимаются фильмы «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель», надо отнести прежде всего за счет героинь, сыгранных в них Макаровой.

Впрочем, с неменьшим основанием можно было бы утверждать и другое: что успех Т. Макаровой надо отнести за счет режиссерской трактовки С. Герасимова. Игра Макаровой и режиссура Герасимова в этих фильмах, как и во всех их последующих совместных работах, неразделимы.

Вспоминая роли, сыгранные Макаровой, отчетливо видишь: актриса правдива в той же мере, в какой правдива, достоверна окружающая среда, правдивы, убедительны ее жизнен-

ные связи с миром, воссозданным на экране режиссером. Так правдива ее Анна Андреевна, героиня фильма «Люди и звери»,— правдива прежде всего в своих отношениях с Павловым, замкнутым и ожесточившимся; в нем она чутьем угадывает чистоту и благородство натуры. Так правдива Ольга Сергеевна Панина из фильма «Журналист» — зоркая и доброжелательная в своей внимательной приглядке к жизни чужой страны, чужого народа. Так правдива ее Александра Васильевна, «тетя Шура», из фильма «Любить человека» — неутомимая в нескончаемой круговерти своей «представительской жизни», за которой в действительности стоит жизнь одинокая и многотрудная: помните, как во время «приема» обменивается она всего несколькими словами со своей престарелой теткой? За этими несколькими словами сразу возникает вся их совместная жизнь: трудная, исполненная только им до конца понятными заботами и волнениями.

И так всегда. Художественно активизированная и во всех деталях безупречно правдивая среда вызывает у Макаровой ответную актерскую активность. И вот тут-то ее личная, нет, скорее — личностная энергия, цельность и глубокая внутренняя серьезность ее натуры обнаруживают себя со всей очевидностью.

«Играет себя» — скажет о Макаровой иной, не слишком искушенный в искусстве зритель. Для такого зрителя играть — значит представлять, носить личину; и обязательно меняться — внешне, при помощи грима, костюма — от роли к роли. Что же, это означает только одно: что такой зритель еще не разглядел неоднозначности проявлений действительно в чем-то одного и того же характера, все снова и снова в неистощимом разнообразии самопроявлений воплощаемого актрисой. Он еще не уяснил себе, что актриса добивается ощущения правды, подлинности своего экранного бытия, не преодолевая собственную индивидуальность, но в н е й открывая все новые черты, все новые грани.

Ну, а перевоплощение, при котором актер всей логикой своего поведения, всем своим внутренним состоянием, не говоря уже о гриме и внешних аксессуарах, выражает чужой характер, чужую сущность?

Случилось так, что в те же самые дни, когда заканчивались съемки фильма, я побывала на занятиях, которые ведет профессор Тамара Федоровна Макарова во ВГИКе.

Тамара Федоровна репетировала со студентами второго курса отрывок из «Мертвых душ» — приезд Чичикова к Коробочке. Коробочку играла тоненькая розовая девочка, поначалу явно удрученная возложенной на нее задачей. Но на первой же репетиции Тамара Федоровна «сочинила» ей внешний облик — и когда Коробочка появилась перед нами через несколько дней, мы только переглянулись: не было девочки — была перед нами пожилая толстая тетка. Присутствовавшая на занятиях ассистентка и ближайшая помощница Герасимова, хорошо знавшая эту студентку как исполнительницу небольшой роли в фильме «Дочки-матери», теперь ее попросту не узнала: «Кто это?» Можно ли желать большей похвалы для начинающей актрисы?

Однако дальше этого внешнего перевоплощения дело не пошло. И тогда, еще раз объяснив студентке, чего требует от нее роль, Тамара Федоровна вдруг встала из-за стола и... превратилась в Коробочку. Это было феноменальное преображение, хотя актриса обошлась без толщинок, без чепца и капота, словом, без всех тех профессиональных приспособлений, которые позволяют лицедею неузнаваемо изменить свою внешность, возраст, походку, привычки. На наших глазах высокая стройная женщина превратилась в маленькую сгорбленную старушку. Исчезли куда-то умные живые глаза — вместо них выглянули какие-то маленькие острые буравчики. И заковыляла по собственному дому Коробочка — помещица, владелица, бестолочь этакая...

Обычное, так сказать, объективное перевоплощение. Всякому же, кто следит за экранной судьбой Тамары Макаровой, ясно, что для себя самой она предпочитает перевоплощение иного рода — перевоплощение, основанное на самораскрытии, когда внутреннее состояние каждой новой героини рождается

из собственного ее, Макаровой, мироощущения, собственного ее мировосприятия.

Как же пришла актриса к такому, а не иному способу исполнения? Чем он привлек ее? Какое место она отводит ему в системе воспитания будущих актеров?

Настал день, и со всеми этими вопросами я и пришла к Тамаре Федоровне Макаровой.

— Да, все это, по-моему, вопросы первостепенные,— сказала Тамара Федоровна.— Для меня в кинематографе главное — мир человеческих отношений и человеческих чувств. Современное искусство, отражающее все нарастающую сложность мира, требует особенно пристального внимания к человеку. Оговоримся сразу: есть много фильмов, порой очень интересных, в которых образ человека как бы синтезируется по законам режиссерского мышления. Но о таких фильмах у нас речи не будет. Мы будем говорить о кинематографе актерском. Мне кажется, он больше отвечает запросам времени. Наше время — время больших сложностей и больших свершений, оно требует от художника отображения жизненного процесса во всех его подробностях. В отличие от недалекого прошлого, когда киноискусство чаще всего представляло зрителю результат, итог каких-то жизненных коллизий. Хотя события и развивались по традиционной схеме: завязка — кульминация — развязка,— движение сюжета в тех фильмах еще не означало движения мысли, а значит и движения жизни.

— А что вы понимаете под движением жизни?

— Ну вот, мы с вами сидим в этой комнате. Ничего не происходит. Никто не стучит в дверь, не звонит по телефону. А жизнь идет, идет. Мы говорим о важнейших, интереснейших проблемах, и в то же время приглядываемся друг к другу. Когда мы разойдемся — станем друг другу чуть-чуть понятней. И в этом тоже движение жизни. Я могла бы провести эти часы как-то иначе, может быть, результативнее. Например, если бы меня вызвали сегодня на озвучание. Но результативнее — еще не значит полнее, насыщеннее.

Так и на экране: смена событий еще не означает движения жизни. Сегодняшнему зрителю важен не просто результат тех или иных событий, ему важно вместе с героем пройти ка-

«Учитель». Груня Шумилина (слева В. Телегина в роли Степаниды Лаутиной)

«Люди и звери». Анна Андреевна (слева Ж. Болотова в роли Тани)

кой-то отрезок пути, обязательно осмысляя при этом пройденное. Конечно, фильмы, в которых все происходящее стало как бы воспроизведением самого жизненного процесса, появились не сегодня и не вчера. Они появились много лет назад. Но тогда они еще не могли преодолеть инерцию зрительского восприятия. Зритель склонен был отождествлять кино и театр, не отдавая себе отчета в том, что театр по самой своей природе условен и нет никакой необходимости систему свойственной ему условности переносить в кинематограф.

Теперь фильмов, в которых зритель видит движение не сюжета, а жизни, становится все больше и больше. И актеру надлежит в них не просто сыграть определенный результат — будь им завязка действия или развязка, но обязательно прожить на глазах у зрителя «кусок жизни». Прожить так, чтобы мы, зрители, представили себе истинное содержание жизненной борьбы, жизненных устремлений с о в р е м е н н и к а.

Актер, о котором я говорю, работает по системе Станиславского — система эта проверена опытом; советское кино и театр обязаны ей всеми своими достижениями. Но у современного кинематографа связь с системой Станиславского в чем-то отличается от тех связей, какие существуют у нее с театром: в кино эти связи еще сложнее. Сложнее — из-за своеобразия кинематографического языка. Экран — это словно бы окно в реальный мир. И актер кино — реальный человек, словно бы ничего не играющий, а живущий своей жизнью. Ведь по мере развития кинематографа как искусства все происходящее на экране максимально приблизилось к жизни, стало как бы ее продолжением.

— Некоторых режиссеров, — перебила я в этом месте Тамару Федоровну,— такое приближение даже смущает. Они считают, что искусство всегда должно говорить языком более или менее условным. Один талантливый режиссер решил, например, построить свою картину таким образом, чтобы действие прерывалось небольшими интермедиями; в них актеры, «незаметно» схваченные кинокамерой, предстанут перед зрителями в перерывах между съемками, на озвучании и просто в жизни. По замыслу режиссера, все это должно было избавить его картину от «псевдодокументальности», от подделки под действительность, отделить образы героев от конкретных интерпретаторов...

— Вот так замысел! А что это за режиссер?

— Отар Иоселиани. Речь — о его последнем фильме «Жил певчий дрозд».

— Да это же один из моих любимых фильмов! Что-то я не помню в нем таких интермедий.

— А он от них отказался.

— И правильно сделал, по-моему. Я просто наслаждаюсь естественностью всего происходящего там на экране. Что же касается псевдодокументальности, то ее в фильме Иоселиани не было. Все происходящие события были там отобраны и обобщены по законам именно киноискусства.

Вот пример: Гела Канделаки в роли Гии Агладзе. Они несравнимы, эти два человека, актер и его герой, хотя бы потому, что Гия так и не смог осуществить свое предназначение, а Гела нашел себя в искусстве — он интересно работает как режиссер в документальном кино, а с некоторых пор мы узнали его и как талантливого актера. И все-таки есть между ними внутренняя общность — душевная открытость, человеческая мягкость. Их можно мерять одной мерой, и эта мера одинаково выделит из общего ряда и реальное лицо и вымышленный персонаж. Зритель ведь овладел системой кинематографической условности настолько, что ни в коей мере не захочет отождествлять актера и его героя. Но в это же время зритель ставит определенный знак равенства между потенциальными духовными возможностями актера и его героя, между особыми неповторимыми свойствами натуры, присущими тому человеческому типу, к которому принадлежат и актер и его герой. Представьте себе на месте Канделаки или на месте Шукшина, с общепризнанным успехом сыгравшего в «Калине красной» вора-рецидивиста Егора Прокудина, другого актера, может быть, не менее талантливого, но иной индивидуальности — иного жизненного опыта, иной психологии. И в том и в другом случае получился бы совершенно другой образ, хотя актер тоже работал бы по системе Станиславского и тоже владел бы искусством перевоплощения.

Я убеждена, что актер наиболее полно раскрывает свой талант, когда берется за роль, отвечающую его индивидуальности, его личностным особенностям. Перевоплощение в кинематографе по-настоящему захватывает, когда идет изнутри — от собственных нравственных критериев, исповедуемых актером. Это не значит, что актер всегда играет себя в предлагаемых обстоятельствах. Но он всегда выражает свое отношение к жизни, свое понимание добра и зла, свою человеческую сущность, какую бы роль ни играл.

— По-моему,— опять перебила я,— вы отметили одну из существенных особенностей современного киноискусства. В фильмах последних лет — самые интересные, самые яркие герои те, в которых просматривается индивидуальность актера. Мы понимаем, что Лена Бармина — это не Наташа Белохвостикова, что у сталевара Виктора Лагутина и актера Леонида Дьячкова — разные судьбы, разные интересы, разный уровень знаний, но в то же время нам совершенно ясно, что и Лена Бармина, и Виктор Лагутин, и Паша Строганова, и Гия Агладзе, и Нина Калинникова, и Люба Байкалова — все они обязаны своей жизнью актерам, исполнителям этих ролей: Белохвостиковой, Дьячкову, Чуриковой, Канделаки, Саввиной, Федосеевой.

Я слышала, как на съемках фильма «Дочки-матери» драматург Володин с тревогой говорил режиссеру Герасимову, что Люба Полехина, исполнительница роли Оли Васильевой, на свой лад прочитала некоторые сцены: по природе своей она добра — поэтому и Оля у нее не может так мгновенно и всерьез ожесточиться на несправедливость, как это требуется ролью. А через несколько дней я заметила, что драматург и режиссер меняют текст — Оля больше не вскипает мгновенной злостью, даже в стычках со сверстниками она остается добродушно-рассудительной. Володин написал свою Олю, девочку, выросшую в детдоме, воспитанную в духе коллективизма, человечком твердым — о таких говорят «крепкий орешек». Тем более было интересно следить за ее попытками найти общий язык с людьми, в общем-то далекими от устоев коллективизма. И тем не менее, когда Оля, благодаря актрисе, раскрылась

перед нами не как «крепкий орешек», а как человек от природы терпимый и добрый, ее отношения с людьми, которых она встретила в доме Васильевых, приобрели новую глубину и значительность.

Василий Шукшин, большой знаток актерской души, настоящий энтузиаст актерской профессии, сказал мне однажды, что талантливый актер делает чудеса, когда попадает на свою стезю.

— На свою стезю... Хорошо сказано...

— Речь шла тогда о Георгии Буркове,— пояснила я.— «Ему бы играть, не нарушая своего доброго мира,— помню сказал мне Шукшин. — Его главная черта — точно знаю — это доброта; вот и шел бы от своей доброты». И мне тут же вспомнился летчик-подполковник, сыгранный Бурковым в фильме «Случай с Полыниным». Вроде бы сухарь, уставник — все от рассудка. А Бурков вдруг открыл в нем добрую душу. И вся эта его «условная» закрытость, осторожность прочиталась вдруг не как свойство характера, а как дань трудным, суровым временам, вырастившим героя Буркова.

— Таких примеров, когда актер, вот так же, идя от себя, от своих личных качеств, от своего опыта, помогал режиссеру в решении художественных задач, — заметила Макарова,— я знаю немало. Помню, как мы с актером Николаем Еременко играли в фильме «Люди и звери». Работать с ним было интересно и легко. Он шел не просто от себя — шел от своей судьбы, сходной с судьбой его героя иммигранта Павлова. Ведь и попал-то он к нам в картину после того, как прочитал опубликованные отрывки из сценария и написал режиссеру письмо. Его тут же вызвали, и он оказался актером, способным к огромной творческой самоотдаче. Помню, снималась сцена, когда Павлов, почувствовав себя на родной земле лишним, уходит в степь, чтобы выплакаться там, отвести душу. Но на съемке этого эпизода как-то неожиданно между моей Анной Андреевной и Павловым начался спор о нравственной природе человека, и оказалось, что ему не надо уходить, чтобы в одиночестве переживать свое горе — в диалоге душевное состояние героя раскрылось более точно и глубоко. Думаю, что режиссер был нам благодарен: ведь в своей актерской увлеченности мы воспользовались его излюбленным выразительным средством — диалогом. Совпали не только наши художественные устремления, но и форма их выражения. И все потому, что актер оказался на своей стезе. Трудная это была стезя. Но она его вывела.

— Не странный ли у нас получается разговор,— забеспокоилась я,— о личных, личностных качествах актера? Не начинает ли он переходить за рамки профессионального?

— В том-то и дело, что разговор этот — чисто профессиональный. Сегодня уже всерьез можно говорить о новом характере исполнения, который складывается в киноискусстве. Актер в полном смысле этого слова становится автором образа. Несколько лет назад в прессе, в специальной литературе довольно много писали об «актере мысли», который не играет, а мыслит на экране. Я до сих пор так и не понимаю, что это такое — «актер мысли», полагаю, что речь и тут шла все о том же: об актере, идущем от самого себя, от своего внутреннего мира; об актере, думающем в жизни и потому думающем — на экране.

Искусство кинематографа по своей природе таково, что оно полнее и ярче позволяет раскрываться именно актерам, не ставящим акцентов на внешней стороне перевоплощения, а исходящим из своей физической и нравственной сущности. Вспомните Джана Марию Волонте, Михаила Ульянова. Они добились необыкновенно впечатляющих результатов именно потому, что шли от себя, от своего внутреннего мира. Всей своей внутренней логикой характеры их героев обязаны этим актерам, их, так сказать, «человеческому составу». Даже о своем Дмитрии Карамазове Ульянов сказал буквально следующее: «Я ведь — тоже Митя». Этими словами он как бы определил и общую меру индивидуального, необходимую ему для воплощения характера Мити, конечно, во многом отличного от его собственного характера.

«Журналист». Ольга Сергеевна (справа С. Герасимов в роли Колесникова)

Идти от себя — это еще не стало общей тенденцией. Но все чаще и чаще кинорежиссура старается опереться не на актера, умело надевающего личину, а на актера, обладающего теми же субъективными данными, что и будущий его герой. Я даже думаю, что если бы мы проследили за эволюцией актерского типа в советском кино, то смогли бы заметить: чем больше приближается кинематограф к жизни, чем неотделимее становятся его персонажи от реальных людей, тем очевиднее, что от актера требуется не столько правда традиционного перевоплощения, сколько правда органического существования.

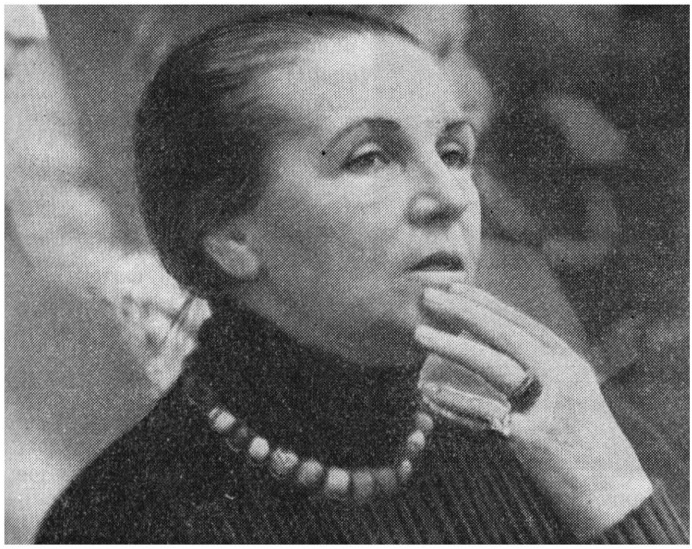
— А что если мы проследим, как менялся способ воплощения на примере одной актерской судьбы, ну, например, вашей судьбы?

— В кинематографе есть множество судеб куда более интересных с этой точки зрения. Но, конечно, моя собственная судьба для меня как бы нагляднее. Я пришла в кино во второй половине двадцатых годов. Пришла, как говорится, с улицы. Ассистентка Г. Козинцева и Л. Трауберга привела меня на «Ленфильм». Картина, где мне предстояло сниматься, называлась «Чужой пиджак». Это была непритязательная история о том, как некий командировочный в чужом городе надел чужой пиджак и что из этого получилось. Мне дали роль машинистки, решительной девицы, по фамилии Дудкина. Моими партнерами были опытные актеры — С. Герасимов, Я. Жеймо, А. Костричкин, люди, за плечами которых уже была творческая биография. И хотя мне говорили, что взяли меня в кино за «натуральность», «бытовую достоверность», я не очень-то возгордилась: постоянным ощущением от работы на съемочной площадке у меня было: «не могу», «не умею». Я поняла, что кроме «натуральности» и понимания основных задач, надо обладать профессиональными навыками. Нужно было учиться, и я поступила на киноотделение Ленинградского института сценических искусств в мастерскую Л. З. Трауберга. Еще учась, сыграла

деревенскую девушку в фильме А. Зархи и И. Хейфица «Полдень» — эта роль вобрала в себя мои первые представления о перевоплощении. Ни о какой «бытовой достоверности» и «натуральности» уже и речи не было. Для меня, сугубо городской девчонки, деревня была тогда миром загадочным, не вполне понятным — не хватало жизненного опыта, как говорится, «биографии». Правда, делу могла помочь наблюдательность, но все равно о том, чтобы идти от себя и речи не было. Речь шла о простом перевоплощении. Одновременно я играла в кино и другую роль — девушку из Клондайка в фильме Шмитгоффа «Счастливый Кент». Персонаж абсолютно умозрительный. Как-то само собой вышло, что и в институте — на площадке — я все время играла то американок, то немок. За мною прочно закрепилось амплуа «иностранки». Если бы мне в то время сказали, что моих любимых, наиболее удавшихся героинь будут звать Груня и Нюра, я бы очень удивилась. На выпускном вечере наш педагог Л. З. Трауберг сказал мне: «Вы обладаете хорошими данными; жаль, что с такими данными вы не сможете по-настоящему утвердиться в искусстве: ведь ваш удел — всю жизнь играть американских девушек». Не могу сказать, чтобы тогда это меня обескуражило: американских — так американских. Была огромная жажда: работать, работать... Чем сложнее предстояла задача, тем она казалась увлекательнее и почетнее. Мне и в голову не приходило тогда как-то отождествлять себя с персонажем. Да и зачем? Профессия киноактера, с моей тогдашней точки зрения, как бы подразумевала требование: совершенно отстраниться от себя, отойти от своей природы. Оно и понятно: кино было искусством, стремившимся утвердить новый тип актера — актера, отвечающего системе выразительности, которую диктовали законы монтажного фильма. Обнажал ли актер потаенные человеческие чувства, подменял ли он их изображением, ярким пластическим рисунком — в любом случае он должен был за кратчайшее время дать своему персонажу точнейшую характеристику. А добиться этого можно было не иначе, как работая результативно, представляя результат.

Но в 1933 году, играя в фильме Пудовкина «Дезертир», я почувствовала, что режиссер требует от меня совсем иного исполнения. Как повелось, я опять играла «иностранку» — немку, газетчицу Грету. Но это была уже не «американская девушка», синтезированная по законам монтажного кино. Начав работать с Пудовкиным, я поняла, что режиссеру видится образ, свободный от всякой условности, словно бы перенесенный из жизни. Первый раз, играя роль, я почувствовала, что мне следует идти от себя, что естественность тона, свобода поведения могут рождаться от собственной раскованности, как нечто свойственное собственной натуре. В этом смысле работа с Пудовкиным была для меня настоящим открытием. Пудовкину

«Любить человека». Александра Васильевна



Т. Ф. Макарова на занятиях во ВГИКе

в этом фильме не везде удалось решить задачи, которые выдвинул перед ним переход к звуковому кинематографу; многие эпизоды с участием Греты, например, очень впечатляющий эпизод ее гибели на демонстрации, были решены еще в традициях монтажного кинематографа. Монтаж тут «доигрывал» за актера. Полного доверия к простому, реальному бытию человека на экране еще не было. Но в целом от работы над ролью Греты у меня осталось впечатление новизны, вызванное тем интересом, тем вниманием к индивидуальности актера, которые Пудовкин возводил в принцип.

Позже этот принцип был развит и, как мне кажется, в некоторых аспектах обогащен творческим коллективом С. Герасимова. Работая с Сергеем Аполинарьевичем, во всех своих картинах неизменно стремящимся как можно больше приблизить к реальности все происходящее на экране, мне тоже удалось овладеть, как мне кажется, новым исполнительским способом. Это был способ, как бы возвращающий актера к той мере индивидуального, которой он привык мерить самого себя. Такое исполнение, с одной стороны, позволяет актеру оправдать в глазах зрителей свою типажность, а с другой — глубоко заглянуть в сущность персонажа, исчерпывающе раскрыть характер. Нет, я по-прежнему не отождествляла себя ни с одной из тех моих героинь, которых играла потом в фильмах С. Герасимова и других режиссеров, но все они были индивидуальны как раз в той мере, в какой была индивидуальна я сама. Искусство, конечно, типизировало мою индивидуальность, и мои сверстницы, мои современницы, зажили на экране своей жизнью, которая неизмеримо выше моего частного человеческого существования...

— Но всякий ли актер — мне хотелось еще больше прояснить в этом пункте мысль Тамары Федоровны — может рассчитывать на то, что его индидуальность будет вот так же типизирована? Распространяются ли подобные законы типизации на каждого исполнителя, который идет от себя, от своих личностных качеств?

— Вопрос непростой. Думаю, что искусство типизирует ту личность, которая наиболее полно выражает запросы и чаяния времени. Как-то я уже говорила вам об этом, не правда

Т. Макарова и С. Герасимов среди своих учеников

ли? Но в то же время надо помнить и о том человеческом идеале, который складывается в народе на протяжении многих лет. Реалистическое искусство не терпит идеализации, но оно, по-моему, все же видит жизнь в свете некоего идеала. Вы не согласны? Что я имею в виду говоря это, вы поймете, посмотрев нашу — Сергея Апполинарьевича и мою — ученицу Любу Полехину в фильме «Дочки-матери». Это ее первая актерская работа. И сейчас кажется, что роль эта была специально для нее написана. По крайней мере, так нам кажется сегодня, когда мы смотрим уже готовую картину: другую исполнительницу в образе Оли Васильевой трудно себе представить. Но роль писалась не для Любы. Просто те черты, которые открылись нам в Любе — ясность, внутреннее достоинство, прямота — были не только ее чертами. По существу, это все коренные черты характера русской женщины. Но у нас в кино не так-то много актрис, открыто и бережно несущих их с экрана. В то же время, мне кажется, что естественность и открытость становятся насущной потребностью времени: сама жизнь, сложная, подчас противоречивая, требует, по-моему, от человека душевного здоровья. И вот такое душевное здоровье — это и есть одна из самых приметных черт той личности, которую готово типизировать сегодняшнее искусство. А такое душевное здоровье и составляет «феномен характера» Любы Полехиной.

Я не боюсь ее перехвалить — не тот человек. Вот посудите сами, что это за личность. Училась она в Харькове, в текстильном техникуме, думала так: сначала надо получить обычную специальность, а потом уже пробовать, годишься ли ты для искусства. И вдруг от кого-то узнала, что в двадцать лет поступать учиться «на актрису» будет уже поздно: не примут. Бросила техникум, незадолго до окончания, поехала в Москву. Здесь дела ее поначалу сложились из рук вон плохо. Оказалось, что о театральном училище ей и думать не приходится: у нее была нечистая речь, да к тому же еще и простонародный местный говор. И что вы думаете? Она осталась в Москве (поступила для этого работать дворником) и начала заниматься у логопеда. Вот такой характер! Свои занятия речью она продолжала даже учась во ВГИКе, когда снималась в картине «Дочки-матери». В этот период она к тому же специально занималась еще и танцем, и успевала втрое больше, чем остальные. Когда по ходу действия ей пришлось в фильме плясать «цыганочку», она не

успокоилась до тех пор, пока «не проникла» за кулисы театра «Ромен» и не познакомилась с артистами, которые научили ее плясать настоящую «цыганочку», таборную...

Такая Люба — просто находка для кинематографа. Этой девушке есть о чем сказать людям с экрана. Я уверена, что знакомство с ней будет плодотворно и для зрителей и для тех режиссеров, которые будут с ней в будущем работать.

— Остается только порадоваться, что в двадцать лет Люба Полехина встретила Макарову и Герасимова и получила из их рук роль, рассчитанную на ее человеческие особенности. Что ни говори, но актер кругом зависит от режиссуры. Хорошо если режиссер угадает коренные свойства его натуры, постигнет его человеческие особенности. А если нет?

— Поскольку мы заговорили о наших студентах, я как-то сразу вспомнила всех — будущих актеров и режиссеров. В нашем институте — все как в большом киномире: те же поиски, те же проблемы, те же трудности. Плюс еще — болезни роста. Здесь складывается почерк художника, его отношение к искусству, его творческий метод. И как досадно бывает потом видеть молодого режиссера, недавнего питомца ВГИКа, который не хочет или не умеет осознать, что работать с актером — значит прежде всего понимать его душу, постоянно, изо дня в день вглядываться в его человеческую сущность.

Видели вы на площадке нашу студентку Нану Кавтарадзе в роли леди Макбет? Вот тоже подлинно самобытная натура — сильная, страстная и вместе с тем нежная. А как отчетливо в ней стремление во всем идти только от себя, от собственной силы духа. Вот и играя леди Макбет, она как бы переплавила свою страстную одержимость искусством в одержимость властью. Ее леди Макбет была мятущейся душой, которая мечется и тоскует потому, что не может свою жажду величия утолить. Я такой леди Макбет вообще никогда не видела: нежная, хрупкая, трепетная, а изнутри словно бы сжигаемая неким огнем... А жест, когда она словно бы подставляла кисти рук под струю воды при словах: «Пятно, пятно...» Никогда не забуду этого жеста! Он как бы открыл сущность перелома, произошедшего в леди Макбет после убийства Дункана: огонь прибила вода... Я прямо физически это ощутила.

(...Молчу, слушаю, боюсь перебить вопросом. О своих студентах сдержанная, немногословная Тамара Федоровна может говорить долго и восторженно — взахлеб. Их творческие — да и не только творческие — удачи и неудачи — это и ее радости и огорчения. Она гордится не только их успехами, но попросту их молодостью, их азартом. Вспомнилось вдруг, как однажды она достала из альбома две фотографии и показала их мне со словами: «Вот какие у меня дочки красивые!» Это были портреты Светланы Смехновой и Ларисы Удовиченко, играющих ее дочек в фильме «Дочки-матери».)

— ...Так вот,— продолжала Тамара Федоровна,— не так давно одна из студенток сценарного факультета — вроде бы способная девушка — читала у нас на занятиях свой сценарий о врачах, написанный по заказу режиссера нашей же мастерской. Нане была отведена там роль практикантки, этакой «современной» девицы, которая даже в ординаторскую входит танцуя. Но если бы эта сценаристка хоть раз перед этим увидела Нану на площадке, то, пожалуй, пересмотрела бы написанное — она поняла бы глубину натуры актрисы и предложила бы ей роль, отвечающую ее сущности.

Но, в конце концов, сценаристка появилась у нас в мастерской впервые — будем к ней снисходительны. Но режиссер-то! Он ведь знал Нану, видел ее в работе. И все-таки пренебрег личностью, пошел от внешних данных: нужна была ему для антуража лихая современная парочка, вот и решил использовать наших грузин — Нану и Зураба.

Меня как педагога больше всего огорчает то, что я не всегда вижу взаимопонимание между будущими актерами и режиссерами; зачастую, объединенные одним делом, они равнодушны друг к другу, заняты только собой и своими личными интересами. Говорят, молодые люди оберегают свою индиви-

дуальность, свой внутренний мир от сторонних влияний и тем самым создают себя. Но я совершенно убеждена: кто не был коллективистом в двадцать лет, тот не будет личностью ни в сорок, ни в пятьдесят. Кроме того, нелишне помнить, что кино — коллективное искусство; решать на экране большие художественные задачи можно только сообща, в полном взаимопонимании с ближайшими своими помощниками. Насколько интереснее и легче режиссеру работать с актером, который знаком ему еще издавна, а то и прошел с ним одну школу, раскрылся перед ним во всей своей непосредственности так, как это возможно только в юности!

Сейчас, когда киноискусство требует от актера особенно большой самоотдачи, все эти вопросы приобретают невиданную прежде остроту.

— Но,— заметила я,— видимо, для того, чтобы еще на студенческой скамье возникло настоящее прочное содружество между актерами, режиссерами, сценаристами, надо, чтобы они были интересны друг другу, чувствовали друг в друге людей не просто одаренных, но и значительных, обоюдно необходимых друг для друга.

— Разумеется. Отсюда — и наша программа. Мы хотим, чтобы каждый наш ученик независимо от меры дарования стал не просто человеком образованным, но еще и обязательно самостоятельно думающим, ищущим, чтобы ему по силам стала большая и целеустремленная жизнь в искусстве. Мы радуемся, когда к нам в мастерскую приходят люди цельные, духовно богатые, может быть, еще и незрелые, но своеобразные, обладающие тем качеством, которое Сергей Апполинарьевич называет феноменом характера.

Не всегда нам, педагогам, приходится встречаться с таким вот благодарным человеческим материалом. Во ВГИК приходят разные люди. Но зато каким счастливым чувствуешь себя, когда видишь, что ты не обманулся в своих ожиданиях и на твоих глазах совершается чудо рождения личности, чудо рождения художника.

Два года назад пришла к нам девочка, пестрая, как попугай. Нижние веки у нее были голубые, верхние — зеленые. Что-то она нам прочитала, что-то спела с ухватками провинциальной «эстрадной звезды». После школы она и в самом деле выступала с эстрадным ансамблем, привыкла к успеху, что, видимо, давало ей право считать себя непогрешимой. Знала множество шлягеров на иностран-

«Дочки-матери». Елена Алексеевна — Т. Макарова, Вадим Антонович — И. Смоктуновский, Оля — Л. Полехина

ных языках, а читала мало. Я не представляла, что с ней делать — брать или не брать в мастерскую?

Вы не видели ее в «Пире во время чумы»? Она играла Мери. «Маленькие трагедии» Пушкина вообще трудны для исполнения. А «Пир во время чумы» — труднейшая из них. Г. М. Козинцев, много лет мечтавший осуществить эту постановку, в своих записях специально размышляет о том, почему это в пушкинском диалоге так трудно осуществить и выявить то, что слышится, чувствуется в поэтическом тексте. Что же слышалось режиссеру? В диалоге Вальсингама и Мери ему слышался диалог Пушкина с Жизнью. Именно так, с Жизнью, а не с каким-то одним лицом. Но как бы ни истолковывать этот диалог, а роль Мери, «погибшего, но беспорочного создания»,— сложнейшая и необычайно глубокая роль. Кажется, первую свою поэтическую награду Марина Цветаева получила за конкурсное стихотворение на тему пушкинских строк: «А Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах»,— то есть на тему последних слов из песни Мери. Да, есть творения, которые как бы лежат в скрещении многих великих судеб. К таким творениям можно отнести песни, вложенные поэтом в уста Мери и Вальсингама. Помните? «Есть упоение в бою, и бездны мрачной на краю...»

Каково же играть это актерам-ученикам?

Вальсингама играл Николай Бурляев, Наталья Бондарчук, режиссировавшая «Пир во время чумы», пригласила его помочь нашим ребятам. У него по-настоящему заразительный темперамент, он тонко чувствует природу поэтического слова, в частности, пушкинского стиха. А Мери была она — та самая «пестрая девочка», о которой я вам рассказывала,— Таня Паркина. И что же, Мери она сыграла удивительно точно, оставив в нас то ощущение свободной импровизации, о котором Козинцев в своих заметках говорил, что оно должно стать основой всей его будущей постановки «Маленьких трагедий». Не все у нее шло гладко, не все получалось и на площадке, но на наших глазах выстраивался человек, способный по-настоящему работать в искусстве. Когда в съемочной группе нам сказали: «Спасибо за эту девочку — серьезная, скромная, дисциплинированная, одно удовольствие с ней работать»,— мы обрадовались этому не меньше, чем ее успеху в «Пире во время чумы». Воспитание человека — дело сложное. Есть вещи, которые взрослому человеку трудно объяснить. Как говорит Сергей Апполинарьевич: «Нельзя тащить траву за верхушку — оторвется — и будет сено, а это уже совсем другое качество». Многое человек должен понять сам — читая, думая, слушая, наблюдая. Только так углубит он свою душу. Только так станет достойным своей профессии. И тогда ему будет по плечу решение самых разных творческих задач. А если он почувствует, что работа над образом требует от него включения еще и его личного опыта, его личностных свойств, то он сможет сделать и это: не спрячется за текстом, а смело и полно выявит себя в предлагаемых обстоятельствах роли.

Пожалуй, никогда еще актеру не было так интересно работать, как в современном кино. Никогда еще не предоставлялись ему столь широкие возможности — мерить своего героя собственной мерой добра и справедливости. Но для того, чтобы уметь решать задачи такого масштаба, чтобы уметь выразить на экране свою сущность, актеру обязательно надо быть человеком, лично заинтересованным в жизни, в искусстве. Лично и глубоко.

— Я много лестного сказала сейчас о своих студентках,— помолчав, прибавила Тамара Федоровна.— Надеюсь, в дальнейшем они меня не подведут. Не изменят самим себе, не изменят искусству. И углубляясь в вопросы профессии, будут углубляться в собственную душу, углубляться в жизнь. Ну, вот,— вдруг улыбнулась она,— только и разговору у нас с вами, что о вгиковской мастерской... Это, наверное, потому, что весь день они у меня из головы не идут... Послезавтра — экзамен. Что-то они там наработали?.. Поехать, посмотреть?..

— Поздно уже...

— Да что вы! Они до ночи репетируют... Нет, надо поехать... Поеду!

В Госкино СССР

«Да здравствует Мексика!» — будет ли фильм?

За последнее время внимание читателей нашего журнала дважды было привлечено к вопросу о судьбе незаконченного фильма Сергея Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!»: опубликовав в № 6 за 1973 год письмо директора Госфильмофонда СССР Виктора Привато, мы напечатали в № 7 за этот год отклик на него известного деятеля английского кино Айвора Монтегю.

Недавно корреспондент нашего журнала снова обратился к директору Госфильмофонда В. Привато с просьбой рассказать о том, как сейчас обстоят дела с материалом картины Эйзенштейна.

— Свое письмо в редакцию «Искусства кино», содержавшее предложение создать фильм на основе хранящегося в Госфильмофонде негативного материала картины «Да здравствует Мексика!», вы завершили призывом приступить к практической работе по созданию картины. Можно ли сказать, что эта работа уже начата?

— Да, и начата очень успешно. В августе 1974 года вопрос о завершении фильма был рассмотрен на заседании коллегии Госкино СССР, где была создана комиссия под председательством директора Научно-исследовательского института теории и истории кино В. Е. Баскакова, которая должна рассмотреть все проблемы, связанные с завершением картины, и в первую очередь, детально ознакомиться с материалом, чтобы выработать окончательный план его научной, технической и кинематографической обработки. И личный авторитет членов комиссии и их заинтересованность в том, чтобы фильм был воссоздан с максимальным приближением к авторскому замыслу Эйзенштейна, дают гарантию того, что работа завершится успешно.

Госфильмофонду поручено отреставрировать негатив фильма Эйзенштейна и отпечатать с него рабочий позитив, который будет представлен для просмотра членам комиссии. Мы уже приступили к этой работе и еще раз убедились в высоком фотографическом качестве негатива. Кроме того, нам предстоит провести первоначальную научную обработку и опись всего материала. К сожалению, он поступил к нам из США в неразобранном хаотическом состоянии. Порой в одной и той же коробке находятся фрагменты из разных новелл фильма, и разобрать их в сюжетной последовательности крайне затруднительно. Но даже первые шаги, предпринятые нами, убеждают, что с этой работой научные сотрудники Госфильмофонда справятся успешно.

Хотя с такой сложной работой, как реконструкция картины «Да здравствует Мексика!», мировой кинематограф еще не сталкивался. Дело здесь и в своеобразии художественного почерка режиссера и в обилии снятого материала. В связи с этим возникает задача подготовки сценарного и монтажного планов картины. Сотрудники Госфильмофонда совместно с членами комиссии по творческому наследию режиссера сейчас изучают все варианты сценария фильма, многочисленные записи и интервью Эйзенштейна, связанные с работой над картиной, воспоминания его ближайших сотрудников, эскизы к фильму. Одновременно мы обратились в различные киноархивы мира с просьбой прислать нам все, что хоть в какой-то мере связано с фильмом «Да здравствует Мексика!». Некоторые материалы, в частности из США, нами уже получены.

Мне хотелось бы также подчеркнуть еще один момент. В мае 1974 года Госфильмофонд принимал участие в очередном конгрессе Международной федерации киноархивов, который состоялся в Канаде. Конгресс этот собрал делегатов из многих стран мира, и среди них не было, пожалуй, ни одного, кто бы ни обратился к нам с вопросом о том, как подвигается работа по воссозданию фильма.

Сейчас мы наконец уверены, что в самом скором времени работа эта будет завершена.

Марк Донской

Третье измерение

Более года назад на страницах журнала была напечатана статья Михаила Блеймана «Что такое режиссура?». По понятным причинам она вызвала оживленную дискуссию в первую очередь среди режиссеров. Но не остались в стороне и представители других кинематографических профессий: драматурги, актеры, критики. Всех взволновала горячность автора статьи, актуальность тех вопросов профессиональной квалификации и идейно-художественного мастерства, которые автор статьи ставил — как мне кажется, принципиально и основательно — в свете Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Этот важнейший документ, как ясно сейчас всем, с каждым днем все глубже воздействует на умы кинематографистов и постепенно все более ощутимо определяет творческий климат нашей повседневной работы, саму атмосферу, в которой ведут свой художнический поиск режиссеры, актеры, сценаристы на всех студиях страны. Характер дискуссии, развернувшейся в этом году на страницах журнала, свидетельствует и о том, насколько живо, глубоко заинтересованы мастера кино в решении тех проблем, которые вызвали серьезную озабоченность у руководства партии, и о том, сколько нерешенных задач перед нами еще стоит, особенно в области режиссуры.

История советского кино, может быть, как никакая другая из кинематографий мира, богата славными фильмами и именами талантливых мастеров. В самом деле, советская кинематография, создавшая в 20-е годы «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Землю», подарившая зрителям 30-х образы Чапаева, Максима, Шахова, профессора Полежаева, в эти же годы положившая начало киноленинниане, прочно заняла одно из ведущих мест в мировом кинопроцессе. А в годы войны с фашизмом крупнейшие наши мастера ставили ленты, рассказывавшие о беспримерном подвиге советского человека, отстоявшего мир в борьбе с гитлеризмом, а потом и о трудовой доблести народа, в кратчайшие сроки поднявшего свою страну из руин. Среди этих фильмов, взятых на вооружение народом, произведения как ветеранов экрана — Г. Козинцева, Л. Трауберга, Ф. Эрмлера, М. Ромма, Г. и С. Васильевых, Н. Шенгелая, И. Пырьева, Л. Лукова, М. Калатозова, И. Савченко, Ю. Райзмана, А. Роома, С. Юткевича, Л. Арнштама, С. Герасимова, Г. Рошаля, Г. Александрова, А. Зархи, И. Хейфица, так и представителей нового пополнения славной режиссерской когорты, тех, кто влился в ее ряды уже в послевоенные годы. Это Л. Кулиджанов, Г. Чухрай, С. Ростоцкий, С. Бондарчук, Ю. Озеров, Я. Сегель, М. Бегалин, Ю. Егоров, И. Таланкин, В. Басов, Ю. Карасик, А. Алов и В. Наумов, М. Швейцер, Г. Данелия, Т. Лиознова.

Стоит — с огромнейшим удовлетворением! — отметить, что этот новый отряд вошел в кинематограф весьма приметно. Каждый из названных мастеров порадовал зрителей новым творческим словом, ярко выраженным своеобразием режиссерского почерка, каждый принес на экран свою тему, глубоко пережитую, принес с собой не только профессиональное мастерство, но и живое дыхание жизни.

С полным правом можем мы отметить яркую одаренность и следующего, молодого режиссерского племени. В. Шукшин, Р. Быков, А. Кончаловский, А. Тарковский, Э. Рязанов, Н. Мащенко, М. Хуциев, В. Жалакявичус, Э. Климов, А. Салтыков, Ю. Чулюкин,

А. Митта, А. Хамраев, Т. Океев, Э. Ишмухамедов, Р. Чхеидзе, О. Иоселиани, Л. Гайдай, И. Авербах, А. Смирнов, П. Арсенов, Э. Лотяну — в списке этом, как бы он ни был велик, невозможно поставить точку!

Можно сказать, что составление списков — дело малопродуктивное. Что списки не могут заменить анализа реального состояния кинематографии, уровня, достигнутого режиссурой.

Заменить — нет! Но и список, простое перечисление стольких имен — каждое из них выдержит проверку самой строгой «отборочной комиссии» — может служить свидетельством немалых возможностей нашего экрана.

Да, возможности, потенции наши велики. И тем не менее глубоко справедлива строка: «...Кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности».

Строка эта, как все мы помним, из Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Как же так? Возможности — неисчерпаемые. Условия для развития, для творческого роста — небывалые, такие, какие могут быть созданы только при социализме. А кинематограф явно *не добирает* в решении важнейших задач, поставленных перед ним историей.

Объяснение этого парадокса лежит, насколько я понимаю, в сфере субъективной. Оно связано с вопросом о художнической и гражданской позиции мастеров экрана, так же, как и с вопросом о средствах дальнейшей активизации и актуализации творческих поисков на главных магистралях нашего искусства.

Из вопросов, которые в этой связи встают перед режиссурой, одним из важнейших — об этом справедливо говорилось и в статье, начавшей нашу дискуссию,— является художественная образность. А между тем...

Безобразность... Слово это довольно часто мелькает в статьях, публиковавшихся в ходе дискуссии. Безобразность, не просто отсутствие образности, это нечто худшее. Это, если хотите, по общему мнению участников дискуссии, знак бедствия.

Безобразность... Есть в русском лексиконе еще одно, подобное ему слово. Его обычно употребляют в пылу гнева, когда хотят протестовать против того, что мешает нам жить и трудиться. «Безобразие!» — говорят в таких случаях. Это выражение пришло к нам, наверное, из глубины веков как формула нищеты духовной, как следствие душевной пустоты и главное — вялости. Без образа, то есть без души, без добра в сердце, без веры — вот что означало это слово.

По-моему, творить без веры и влюбленности в нашу действительность просто невозможно. Художник, в душе которого нет света такой любви, просто не имеет права на внимание зрителя.

Наверное, кое-кому из наших «друзей» там, на Западе, это утверждение покажется риторическим, а то и пропагандистским, ведущим к «ограничению» «свободы творчества», к «заковыванию» искусства в слишком «определенные берега». Что же, нас часто упрекают в пропагандизме, то есть в активности нашей художественной позиции, в открыто выраженной партийности. Из слова «партийность» там сделали чуть ли не жупел. Пусть! Да, мы пропагандисты и горды этим. Ведь мы *пропагандисты* самых *передовых* в мире *идей*, тех, что несут с собой добро, любовь, свет гуманизма и интернационалистского содружества всех народов планеты.

Эти идеи призван нести наш советский кинематограф. И чем ярче, убежденнее мы их несем в наших картинах, тем лучше нас слышат наши друзья и наши враги. Ибо то, что дорого нам, то, во что мы искренне верим, что проповедуем — не формально, по обязанности, а по велению сердца, по внутренней необходимости, с искренними чувствами признательности своему народу,— то живо и привлекательно и в нашем искусстве. Таков уж характер нашей работы, что вопросы мастерства, профессионального опыта тесно переплетены с проблемами идейными, критериями нравственного, морального порядка.

Конечно же, я не оригинален в этом своем высказывании. Мысль моя не нова, недаром

ею пронизаны также и многие выступления участников нашей дискуссии.

«Именно вопросы моральные, нравственные,— пишет Ю. Райзман,— если они взяты крупно, не в каком-то абстрактном значении, а как содержание современной жизни, неизбежно сделают фильм актуальным, общественно значимым, следовательно, необходимым зрителю».

Это глубоко верно. Но верно и другое: что режиссерами нередко владеют не высокие помыслы, а всего лишь амбициозные страстишки. В созданиях таких режиссеров мы можем подчас увидеть все формальные признаки и приметы «образного» кинематографа (острые ракурсы, резкие монтажные стыки). Но как далеко все это от п о д л и н н о й образности! Каким холодом веет от таких фильмов.

Здесь я должен коснуться темы, которой, увы, почти не касались мои товарищи, другие участники дискуссии.

Неудачу может потерпеть порой режиссер самый талантливый и гражданственно активный. Это общеизвестно, но когда неудача постигает человека, отправившегося в трудный, но такой всем нам необходимый поиск, пережить такую неудачу бывает трудно и больно. Но не оскорбительно.

Оскорбительно бывает наблюдать за поражениями людей внутренне безразличных к жизни, ставящих перед собой не творческие, а только производственные цели: как бы поверней слепить картину, в которой внешне все будет «верно», а по сути не будет ни жизни, ни новой мысли, ни страсти, ни поиска.

Как же появляются такие картины?

В этом, несомненно, есть немалая доля вины и мастеров экрана старшего поколения. Ведь редко кто из нас не является членом художественных советов студий или творческих объединений. Пользуемся ли мы правами, которые предоставляет нам участие в этих советах? Осознаем ли свою ответственность за будущее киноискусства? Никто из участников дискуссии не заговорил о том, какой вред приносят нашей любимой кинематографии «либерализм» и излишняя доброта, которая обычно бывает лишь формой проявления равнодушия.

И зря не заговорил. Ведь жизнь не терпит равнодушия, за какими бы личинами оно ни хоронилось, как не терпит она заданных схем, трафаретов, банальности.

Мне припомнился случай, рассказанный одним из корреспондентов заводской многотиражной газеты. Дело происходило на планерке, где редактор распределял задания, пропорция которых была у него всегда неизменной: 80 процентов «положительного» материала и 20 — «отрицательного». Мой знакомый был направлен на цеховое партийное собрание с единственной целью — принести оттуда материал, выдержанный в этих же пропорциях. Хотя редактору, конечно, было хорошо известно о неполадках в цехе и слабостях в работе партийной организации. Естественно, что, придя на собрание, журналист увидел воочию все эти недостатки, как и горячее нежелание коммунистов мириться с создавшимся положением дел. Он услышал много серьезных конструктивных предложений и внес их в свой отчет, получившийся острокритическим и деловым. Но не отвечающим априорно заданным пропорциям. Увы, молодой корреспондент получил нагоняй за неточное выполнение задания, ибо разрушил такую «удобную» для редактора формулу: «Восемьдесят на двадцать».

Нет ничего пагубнее для художника, так же как и для публициста, чем готовность пожертвовать живой жизнью ради схемы. Только ремесленнику неведомы муки творчества, только он свободен от сомнений. Какие сомнения, помилуйте! У ремесленника все расписано наперед! Надо показать высокую культуру быта в деревне — извольте! Главную героиню — передовую колхозницу причесывают наимоднейшим образом, одевают в ладно сшитое платье, конечно, с более чем смелым вырезом, и полагают, что этим задача решена. А о том, что все эти изыски студийной костюмерной ровным счетом ничего не дают для постижения характера героини, не думают. Но если красивое платье или красивый интерьер не помогают понять

человека, то зачем тогда они? В угоду зрителю? Вряд ли. Как раз о нем меньше всего и заботится такой режиссер, поверьте. В его фильме, построенном по такому рецепту, скорее прочтете неуважение к зрителю, равнодушие ко всему тому, что зрителя окружает в реальной действительности. Но зато камера в руках такого режиссера частенько то и дело взрывается «смелыми ракурсами» и на экран, словно волны в бурю, наплывают — одно на другое — воспоминания, ретроспекции, сложные ассоциации. Да и монтаж применяется такой, что потом на экране никак не разберешь — кто перед тобой? Куда идет? Откуда? А тут еще и гитара в придачу и модные напевы — как же сегодня без них-то? И в результате — мешанина, хаотический набор заемных приемов, не имеющих ничего общего с тем, что называется реалистической художественной образностью.

Со временем такой режиссер, что называется, «набивает руку», овладевает профессией. Но становится ли он художником? Если у режиссера нет своей темы, вкуса, желания поведать людям о чем-то необходимом, о том, чего не сказал еще никто другой и что было лично выстрадано авторами именно этой картины, то вряд ли такого режиссера можно назвать художником. Профессионалом — возможно. Но не художником. То есть не творцом новых художественных ценностей, а значит и не тем человеком, которому можно доверить высокое право вести ответственнейший разговор со зрителем о жизни, историческом опыте. Ведь как раз говорить такому режиссеру с экрана н е о ч е м. Вот и берет он тогда себе в подмогу оператора, тщетно пытаясь заменить его мастерством пустоту собственного сердца, надеясь скрыть за эффектами оптики или отличным цветом холодность своей души.

А кто он — сегодняшний наш зритель? Тот, с кем мы из вечера в вечер ведем с экрана разговор «о жизни и о себе»?

Да тот же самый, красоту души которого мы берем с собой в спутники, тот, чьими заботами, тревогами, чьей жизнью живем. Потому что самое ценное, самое драгоценное для истинного художника — это Человек, красота души его, биение его сердца. Та потрясающая готовность преодолеть любые преграды, вынести на своих плечах во имя самого высокого, что есть на земле, самую тяжкую ношу, в которой, если можно так выразиться, изначальная, генетическая особенность советского народа.

Вместе с Сергеем Апполинарьевичем Герасимовым, который создал фильм с таким вдохновенно-призывным названием «Любить человека!», не так давно мы ездили к строителям Красноярской ГРЭС. Какие там были встречи! И по сей день живу я этими впечатлениями. Перед нами были люди, которые страстно, горячо вели настоящую творческую дискуссию — любому специальному журналу впору! — по поводу просмотренных фильмов, с полным знанием и пониманием дела, а главное — заинтересованно связывали проблемы жизни и проблемы искусства. Они и в нашем круге забот отнюдь не считали себя посторонними. Потому и претензии, которые они предъявляли нашим картинам, ставились ими по самому высокому счету. Рабочий человек сегодня — это творческая личность. Он прекрасно сознает свое жизненное предназначение, сознает, во имя чего он трудится и растит своих детей. Наш современник знает, что он хозяин жизни, и иначе себя и не мыслит. Тем более не смеем иначе мыслить о нем мы. Мы обязаны проникать в самую суть явлений, художественно обогатив и обобщив наблюденное в жизни. Факт — как бы ни был он прекрасен сам по себе — не является еще художественной правдой, это ясно. Но выявить главное в факте, открыть в нем истинный смысл и донести этот смысл до зрителя возможно лишь в о б р а з н о й форме. В этом М. Блейман был прав. Ведь реалистический образ — это есть концепция жизни, ее экстракт, художественная квинтэссенция.

Коснусь в этой связи еще одного вопроса.

Меня иногда упрекали при личных встречах и в печати за то, что «Радуга» — жестокий фильм. Наверное. Но приведи меня судьба к этому произведению снова, я снял

бы его точно так же. А тогда, в годы фашистского нашествия, в годы страшных нравственных и физических терзаний наших народов, страстно, мужественно боровшихся против гитлеровского ига, я просто не мог и не хотел снимать иначе. Я страстно ненавидел его — фашиста, врага! А мужество и стойкость непокоренного советского человека не только воодушевляли меня — мне просто на колени хотелось встать перед советским солдатом! И чувств этих я не стыдился. Потому-то я и снял свою картину так, как я ее снял: моя ненависть и моя любовь определили ее интенсивную — на пределе — образность.

Упрекали меня в свое время и в том, что я якобы вольно обошелся с творчеством любимейшего моего писателя Максима Горького, когда, снимая его автобиографическую трилогию, «дописал» за него рассказ «Страстимордасти»: вывез Леньку вместе с его юными друзьями в то самое чистое поле, о котором мальчик-калека так страстно мечтал. Но я тоже хотел, чтобы он увидел это чистое поле, и именно это м о е желание подсказало мне такое образное завершение горьковского рассказа. Погрешил ли я этим образным переосмыслением судьбы Леньки против великого первоисточника? Думаю, что нет. Зрители, я знаю это, мне поверили, и, думается, был бы тогда жив Алексей Максимович, он согласился бы со мной и не оспорил моей образной интерпретации его темы. Я так искренне был в этом убежден, что не испытывал тогда, не испытываю и сейчас на этот счет абсолютно никаких сомнений.

И я рад, что среди участников дискуссии нашел единомышленников в лице молодых режиссеров В. Краснопольского и В. Ускова, очень интересных, на мой взгляд, интерпретаторов творчества наших современных писателей — Ю. Нагибина и А. Иванова. Не откажу себе в удовольствии процитировать следующее их высказывание: «Литературные герои должны не ожить на экране, а продолжить свою жизнь! И вот тут-то все зависит от режиссера: он может обогатить героев или обеднить их, выхолостить ситуацию или сообщить ей плоть и кровь. Ведь киноискусство по своей природе чрезвычайно к о н к р е т н о».

С этой точкой зрения молодых режиссеров, впрочем, возможно, не согласятся те, кто совсем недавно упрекал меня в «вольном» обращении с биографиями главных героев моего фильма «Надежда». Даже наверняка не согласятся, поскольку в моем случае речь шла о художественном воплощении на экране не литературных героев, а людей, чьи имена и дела навечно принадлежат истории. Но ведь я рассказывал о ю н о с т и Н. К. Крупской и В. И. Ленина, о юности! А там, где юность — как не быть любви, тем более у людей такой редкостной внутренней красоты и духовного благородства. Я и хотел рассказать об их л ю б в и, причем обязательно к р а с и в о. Убежден, что я имел право на такую образную трактовку материала, что образное решение фильма вырастает из самой сути волновавшей меня темы.

А к своей теме надо идти уверенно, но не опрометчиво, не торопясь. Во всяком случае, не так, как тот режиссер, который, пока ты еще полон сомнений, гляди, уже снял две картины. Для меня же поиск материала, выбор сценария, да и написание его — на этом этапе, кстати, я не мыслю, чтобы кинодраматург обходился без моего участия,— долгий и мучительный процесс. Зато снимаю я быстро. Это, мне кажется, дело опыта и мастерства. Здесь как раз и проявляется то, что мы обозначаем как меру истинного профессионализма. Потому-то я и не могу не согласиться с А. Миттой, когда он сетует в своем выступлении за «круглым столом» режиссеров на то, что отсутствие этого самого профессионализма у режиссера, как и у других участников киногруппы, ведущее к плохой организации труда, к запутыванию и без того нелегкого съемочного процесса, оборачивается невосполнимыми потерями в будущем фильме.

Что же касается моего отношения к сценарию, вопрос о котором отдельно выделен в дискуссии и который в своих выступлениях так или иначе затрагивали почти все ее участники, то я придерживаюсь традиционной точки зрения: сценарий должен быть пол-

ностью отработан за столом. Качество же сценария в конце концов измеряется не количеством стилистических красот, а литературной основательностью ткани и точным владением кинодраматургической техникой. Полуфабрикаты недопустимы на съемочной площадке. Поэтому я абсолютно не согласен с мнением А. Кончаловского, почему-то решившего выдать сценаристам индульгенцию на полуфабрикат. Кстати, я ему не очень-то и поверил: те сценарии, которые он пишет для других режиссеров, насколько мне известно, на полуфабрикат не похожи. Разумеется, съемка — не автоматическая фиксация сценария. Это всегда процесс творческий. И тут возможны всякого рода импровизации, а значит и коррективы в тексте и даже в композиции будущего фильма. На площадке, я думаю, хозяин режиссер. Не только в силу своей ответственности за судьбу кинопроизведения, вернее, за его успех, но и по той причине, что кинодраматургу обязательно следует доверять своему режиссеру, как пишет об этом Г. Полонский, непременно доверять. Иначе им незачем сотрудничать в таком многосложном деле, как постановка фильма.

Впрочем, иных отношений, кроме основанных на полном взаимном доверии, я вообще себе не мыслю. Встреча писателя с режиссером, которому он, писатель, не доверяет, по-моему, просто бессмысленна. Да, по-другому бывает, и бывает довольно не редко, но так происходит как раз в тех случаях, когда режиссер берется за любой сценарий, лишь бы только выйти из простоя.

Доверие, творческое и, добавлю, человеческое взаимопонимание — так вижу я свою режиссерскую жизнь в кино и тогда, когда речь заходит о взаимоотношениях с актером. Считаю, что мне здорово повезло. Я работал с удивительно талантливыми людьми — В. Массалитиновой, Н. Ужвий, В. Марецкой, Е. Фадеевой, А. Бучмой, В. Зускиным, Д. Сагалом, А. Баталовым. А прекрасные молодые актеры, с которыми я встретился в последние годы — Н. Белохвостикова, Р. Нахапетов, А. Мягков... Думаю, что не открою секрета, если скажу: чтобы получить право крикнуть «мотор», я должен сначала не просто уверовать в художественный дар актера, но непременно влюбиться в этот дар.

Скажут, при чем тут любовь? Ведь съемка прежде всего — работа, и работа из самых трудных. Но и особая работа. Мы — художники. И так же, как мы любим своих героев, мы должны полюбить и актеров, в которых, как нам объясняют, режиссерам должно умереть. Я не страшусь такой смерти, так как убежден — прекрасно сыгранная роль — это всегда в конечном счете настоящее воскрешение творческой индивидуальности режиссера.

Встреча актера с режиссером — это еще и взаимное обогащение. Я перестал бы уважать артиста, который безоговорочно соглашался бы с моим видением его роли, позабыв, что конечный результат может быть достигнут лишь нашими совместными усилиями. Бывает, конечно, что режиссер с актером не соглашается, как и актер не соглашается с режиссером, но в таких случаях может помочь только собственная твоя горячая убежденность — ни в коем случае не нажим или режиссерский диктат.

Убежден в том, что на съемочной площадке нет главных и второстепенных сотрудников. На съемочной площадке должна быть тишина, святая тишина: мы должны слышать дыхание актера, видеть его глаза и сознавать — все должны сознавать,— что перед нами происходит великое таинство: рождение художественного произведения. Только так. Но так может быть лишь там, где нет случайных людей, а есть участники одного творческого действа, одинаково заинтересованные в конечном результате.

Экран, как известно, имеет два измерения: высоту и ширину (хотя в данном случае уместным кажется слово «широта»). В эти два измерения мы укладываемся вроде бы достаточно удачно. Стоит услышать из зрительного зала возглас «рамку!», как все тут же налаживается и изображение занимает положенное ему место на экране.

Но есть у экрана и третье измерение —

глубина. Та самая, которой, как говорится в Постановлении ЦК партии, нам пока недостает в освещении важнейших процессов современности. Как показала опубликованная на страницах журнала «Искусство кино» дискуссия по проблемам режиссуры, коллеги мои не только полностью согласны с этой оценкой, но и исполнены решимости добиться нужных результатов, которых ждет от нас партия.

Путь к таким результатам ведет не через сверхмодные ракурсы, так как сила искусства в созвучии дыхания художника дыханию времени. Поиски новых форм могут быть оправданы лишь одним — глубиной содержания, правдивым художественным отображением жизни нашего современника. Чем активнее наш творческий поиск будет направлен вглубь, тем больше будет выдано на-гора истинно художественных произведений. Не стоит, по-моему, поэтому очень-то мудрить, а надо как можно зорче и глубже вглядеться в глаза и души наших соотечественников.

Развернувшаяся на страницах журнала дискуссия о режиссуре, о ее проблемах и трудностях (см. «ИК», 1973, № 8; 1974, № 1, 2, 4, 7, 10, 11) вызвала у кинематографистов большой интерес. Об этом говорит и внушительный список участников обсуждения, среди которых режиссеры И. Авербах, П. Арсенов, С. Герасимов, А. Зархи, А. Ибрагимов, Б. Кимягаров, А. Кончаловский, В. Краснопольский, С. Кулиш, Т. Левчук, А. Митта, Х. Нарлиев, В. Ордынский, Г. Пиесис, Ю. Райзман, А. Смирнов, Ф. Соболев, В. Усков, И. Фрэз, А. Хамраев, С. Юткевич, актер Р. Адомайтис, критики И. Вайсфельд, А. Вартанов, М. Власов, М. Зак, А. Караганов, А. Красинский, В. Кудин, Р. Соболев, К. Церетели, К. Щербаков.

Состоявшийся разговор явился свидетельством широты творческих интересов наших кинематографистов, разнообразия их творческих исканий. Но, главное, он еще раз показал, что художники кино глубоко понимают всю ответственность стоящих перед ними задач.

И что очень важно: ход обсуждения выявил общность и единство интересов деятелей киноискусства, со всей очевидностью подтвердил высокий творческий потенциал советской кинорежиссуры. Прав И. Авербах, говоря о том, что такого количества первоклассных режиссеров, как сейчас, у нас не было никогда, что только за последнее десятилетие в кинематограф пришел весьма солидный отряд чрезвычайно сильной, одаренной, высокопрофессиональной режиссуры. И сегодня активно продолжается приток новых творческих сил, все чаще появляются на афишах имена дебютантов.

Кинематограф последних лет знает настоящие открытия — произведения подлинно яркие, своеобразные, отмеченные самобытным талантом и высоким мастерством и потому снискавшие признание зрителей. Но при всем этом, картин, которые бы в полной мере отвечали идейно-художественным требованиям времени и находили живой, взволнованный отклик зрительской аудитории, нам явно недостает. Слишком много на экране «проходных», посредственных фильмов, лент безликих и схематичных. Участники дискуссии единодушно выражали свою неудовлетворенность тем, что кино часто как бы сдает свои позиции боевого, наступательного искусства.

Конечно, кинематограф не стоит на месте, и все мы хорошо знаем и ценим те бесспорные удачи и победы, которые умножают успехи и силу советского кино. Но диспропорция между возможностями нашего киноискусства и подчас более чем скромными результатами ясна всем, и тревогу за создавшееся положение нельзя не ощутить в выступлениях участников разговора о проблемах режиссуры.

В чем же причины того положения, когда, обладая могучим отрядом режиссуры, кинематограф явно отстает от требований эпохи, и ему, воспользуемся чеканной формулировкой, содержащейся в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», все еще «недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности»?

Прежде всего в том, что слишком много людей, внутренне безразличных к идейным и художественным задачам современного киноискусства, причастны сегодня к сложному и многотрудному творческому процессу создания фильмов. То, что должно быть выстрадано художником, прожито и пережито им, оказывается легко и просто сконструированным, механически собранным из готовых блоков банальных идей и стандартных приемов. Порой хозяевами съемочной площадки становятся люди случайные, не завоевавшие ответственного права на такую самостоятельную работу, права на творческое руководство целым профессиональным коллективом. Результатом деятельности подобных режиссеров и является как раз штампованная кинопродукция, от которой отворачивается зритель.

Кинематографисты, выступавшие на страницах журнала, говорили о том, что необходимо создать обстановку, не позволяющую под крышей одной студии сосуществовать истинным художникам и режиссерам неодаренным, творчески беспринципным. Действительно, до сих пор на киностудиях еще не созданы условия, при которых (на что указывало Постановление ЦК КПСС) был бы закрыт доступ в режиссуру людям неталантливым, чуждым глубокого и вдохновенного творчества. К сожалению, это характерно и для работы центральных, столичных студий, где «произведения» людей, не способных к режиссуре и тем не менее из года в год получающих постановки, особенно пагубно сказываются на общем уровне студийной кинопродукции. Крайне неблагополучно обстоят дела на киностудиях Украины.

В разговоре, столь широко развернувшемся, прежде всего, благодаря важности и остроте поднятых проблем, затронуты многие вопросы, связанные с состоянием современной кинорежиссуры, а следовательно, и с дальнейшим развитием кинематографии. Конечно, в центре были вопросы сугубо творческие, профессиональные, но неизбежно вставали и вопросы организационные, связанные с условиями работы, с характером производства. Однако вопросом всех вопросов оставался один — мера глубины идейно-художественных исканий нашей режиссуры, созвучие ее поисков особенностям и духу времени. Любой творческий эксперимент будет оправдан и принят, если в нем присутствует, как основной ведущий мотив, потребность сказать нечто важное и существенное об окружающей жизни, о мыслях, чувствах, делах современника, раскрыть глубину коммунистических преобразований, свершающихся в жизни, победу коммунистических идей, коммунистической морали и нравственности.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» нацелило советских художников на более глубокое осуществление творческих задач, на более решительный поворот к материалу, непосредственно связанному с созидательными процессами, с духовными потребностями общества. Уже сделаны в этом направлении первые шаги. И есть все основания надеяться на последующие плодотворные успехи — залогом тому является творческое богатство и идейная сила советской режиссуры, ее горячее желание быть наравне со своим могучим, бурным веком.

Л. Трауберг

Основа основ

Я не помню — была ли лестница в доме, куда я пришел осенью в 1927 году, не знаю, на котором он жил этаже, какой была обстановка. Можно справиться — теперь там музей.

Рассказать почти точно могу — зачем пришел, о чем был разговор, что из него вышло.

Мы сняли исторический фильм «СВД». Были злы на себя. Поклонники «сиюминутного» искусства, враги «костюмности» — мы в плену у костюмов, мундиров, киверов.

Обязательно «о сегодня». О самом последнем.

Фильм о вещах новых, которых не знал не то что Островский, не знал Блок. Аппараты для сушки волос. Пассажирские самолеты. Радио в комнате. В общем, привычный товар из Жюль Верна, Уэллса и Робида, но — для человека Советской страны.

После первого своего сочиненного и поставленного сценария об Октябрине твердо решили — сценариев не писать.

Ставить чужие.

Один написал Пиотровский. Два — Тынянов.

В перерыве согрешили — написали детектив под названием «Братишка». Все действие — в одной комнате (задолго до «Двенадцати рассерженных мужчин»).

Написали и — устыдились. Ставить не стали.

Название передали другому сценарию — о сломанном грузовике. Этот поставили — фильм кому-то даже понравился; нам — нет.

Требуется сценарий о современности. Не наш.

И тут мы замахнулись на сценариста, имя которого уже тогда было вровень Олимпу.

На Владимира Маяковского.

Ума не приложу, почему он в ответ на мой телефонный звонок пригласил меня к себе.

Знать о нас, наверно, не знал. Картин, скорее всего, не видел.

Не стану клясться, но, кажется, любил кино. Была какая-то тоска по этому, на его глазах возникшему, далекому от поэзии, как болото от Гималаев, предприятию (неужели искусству?).

Не у него одного.

Александр Блок писал еще на заре кино: «Внезапно увидел кинематограф на Литейной. Вошел и смотрел около часу вертящиеся картины. Чувствую в этом некоторый символизм, решусь все-таки еще перешагнуть все препятствия, какие будут преследовать до Николаевской. Говорю это даже не вовсе шутя. Тут есть какая-то городская тайна — в непропускании».

К Блоку мы не сунулись бы. К Маяковскому посмели.

— Владимир Владимирович, напишите для нас сценарий. Имеется тема: новые вещи, пафос их.

Точно вспоминаю: он медленно шагал по комнате взад и вперед, курил, слушал, не прерывая. Мне все казалось, что только из вежливости он не гонит меня прочь; я торопливо добавил:

— И еще у нас есть название.

— Какое?

— «Позабудь про камин!».

Остановился. Назидательно сообщил:

— Уже было. Сам видел. Вера Холодная и компания.

— Да, но там не было последней надписи,— упавшим голосом парирую я.

— Какой?

— «Помни про паровое отопление!»

Пауза. Шагание по комнате. Потом:

— Это что, ленинградская фабрика?

— Да.

— Хорошо, я напишу вам сценарий. Через два месяца привезу.

Привез раньше. Весь синклит — директор студии, начальник сценарного отдела Адриан Пиотровский и мы — слушает: чтение.

Как он читал! Говорят, блистательно читали Гоголь и Диккенс. Не знаю, не слыхал. Превосходно читал Зощенко. Но, кажется мне, лучше, чем Маяковский, читать нельзя было.

Читал небрежно и — осязательно. Весь фильм — перед тобой, только что музыки нет.

Это был самый торжественный день в нашей жизни. Это был самый постыдный для нас день. Поэт, воплощавший все, что было дорого, близко, несомненно для нас в искусстве, читает написанную для нас вещь, а мы, холодея, понимаем: не можем. И даже не пытаемся разобраться: потому ли, что сценарий нам не подходит, или потому, что мы к нему не подходим.

Потом — восторги дирекции, наша горячая благодарность, и — мы остаемся втроем.

Он совершенно спокойно:

— По-моему, вам не понравилось.

— Нет.

— Не волнуйтесь. Я вещь сделал. Пригодится.

Повторяю: не для воспоминаний все это. Если вспоминать (может быть, пригодится) — была у меня еще встреча через два года. Пудовкин и я столкнулись в коридоре «Дома Герцена» с Маяковским. Он спокойно стал критиковать фильм «Новый Вавилон».

— По-моему, плохо. Берете бильярдного игрока Арнольда и делаете его французским министром. Это же чепуха. Какой он министр!

Я подавленно молчал. Пудовкин стал оспаривать с точки зрения теории перевоплощения. Маяковский слушал вежливо, видимо, не согласился. Слабое утешение в том, что и «Октябрь» он не принял.

Но — дело не в этом.

Подумать только — какая страшная область искусства, где безмерно меньше стоящий человек (пусть даже два) с титулом «режиссер» решает судьбу произведения одного из величайших художников мира!

В «доброе» время Дранковых и Тиманов бойкие Анатолии Каменские писали сценарий на манжете — для расплаты за ужин (о пресловутой манжете в немецком кино писал Ганс Крэли).

Но писали для кино и Гергардт Гауптман и Габриель д'Аннунцио.

И Джек Лондон.

Впрочем, Лондон написал не сценарий, а роман по сценарию. Вероятно, не без иронии он пишет в предисловии к «Сердцам трех»:

«...М-р Годдард — мастер по части развития действия и гений по части быстроты. Развитие действия нимало не волнует его. «Изобразить»,— спокойно указывает он в авторской ремарке киноактеру... «Изобразить горе!» — приказывает он, или «печаль», или «гнев», или «искреннее сочувствие», или «желание убить», или «стремление покончить жизнь самоубийством». Вот и все».

Герои северных одиссей, илиад южных морей, английских трущоб... У Н. К. Крупской — о том, как понравился Ильичу рассказ о ползущем по снегу с яростной жаждой жить человеке.

Вместо этого — олеография, пусть приятная — «Сердец трех»!

Лондон как писатель вошел в кино на десять лет позже. Не сюжетами. Стилем, образностью (страшное совпадение: в конце жизни он не «изобразил» самоубийство, просто покончил с собой).

В романе он «изображал».

В кино было, впрочем, иначе. «Изображали» писателя.

В 1919 году к главе небольшой берлинской кинофирмы Эриху Поммеру — робкий стук в дверь. Два молодых человека в заношенных пиджаках. Поммер: «Что вам!» «Господина Поммера». «Его нет». Сильное огорчение. Один из пришельцев униженно: «У нас интересная идея фильма». Поммер: «В день приносят сто идей».—«У нас очень интересная идея».—«Хорошо. Я — Поммер. У меня нет времени. Оставьте либретто секретарю».—«Не

можем. Идея — в голове». Неизвестно почему Поммер смилостивился: «Даю вам пять минут».— «Пожалуйста, десять». Беседа продолжалась четыре часа. По окончании ее Поммер встал, достал из сейфа восемьсот марок. «Пока хватит? Завтра — договор». Авторы — чех Ганс Яновиц и австриец Карл Майер — помчались в ресторан Гесслера.

Яновиц в юности едва не стал свидетелем сексуального убийства. Оба видели спектакль: злодей, действующий под гипнозом. Просидели ночь, придумали: доктор, убивающий руками сомнамбулы. Каков из себя доктор? Вылитый Артур Шопенгауэр. Как звать? У Стендаля — итальянский офицер, фамилия — Калигари.

Идея: против войны. Против маньяков, посылающих сбитых с толку людей — убивать. Атмосфера — Прага, темные переулки. Однако сугубый реализм. Как на полотнах чешского художника Альфреда Кубина.

Вместо Кубина «изобразить» довелось трем молодым художникам — Варму, Реригу, Рейману (последний из экспрессионистской группы «Штурм»). Никакого реализма! Декорации — кубы, лучи света. Далекий от всего этого Поммер и режиссер Вине сдались.

В феврале 1920 года — премьера. Поммер уверен в провале фильма. Женщины с воплями убегали из зала. Надпись «Конец» — и гробовое молчание. Потом — овация. На утро панегирики в прессе. Прославляют Поммера, режиссера, актеров, художников. Яновиц меланхолически вспоминает: «Одни авторы ничего не делали в фильме» (прошло пятьдесят лет, отмечая годовщину фильма, журнал «Искусство кино» также обошел молчанием авторов).

Фильм вошел в историю не идеей, а стилем. Может быть, так и надо было. А может быть...

Карл Майер взял реванш. Через четыре года Фридрих Мурнау поставил «Последнего человека». Рука об руку с драматургом. И все-таки: Мурнау помнят, Майера — мало. Режиссера Лупу Пика («Сильвестр») помнят, сценариста Майера — нет. Вине — изучают. Автора двух фильмов из двенадцати признанных в мире лучшими — вряд ли.

Приходилось воевать. В «Последнем человеке» навязали «счастливый конец». К счастью, фильм этим не убили, даже улучшили. Сценарий по пьесе Ведекинда «Дух земли» исковеркали. С другими делали, что вздумалось режиссеру, продюсеру, актерам.

Майер писал не пьесы для кино. Сценарии. Почти режиссерские сценарии. Сегодня читать его вещи странно.

«...Очень медленно.

Фасад кондитерской.

Дом выглядит старым. Сумеречно-темным.

И все же!

Изнутри: сквозь замерзшие стекла окон просвечивает теплом самого света.

Потом:

Какие-то люди. Одеты по-зимнему. Мелькают женщины, дети. Мужчины заходят в трактир.

Затем — плакат на стене (от руки):

«Сегодня новогодний праздник!»

И еще:

— Фасад.

И снова:

Люди. Потирают озябшие руки. Другие смеются. Среди них — пьяные.

Все тусклее фасад.

И наконец!

Окончательно удалившись, едва виден фасад.

И все!» («Сильвестр»).

Впрочем, примерно так же писали в то время и другие.

Луи Деллюк. «Испанский праздник»:

«60. ...Соледад смеется.

61. Иронически играет ее нога краем платья.

62. На столе бутылки с ликерами.

63. На стене розы.

64. Кошка следит за павлином.

65. Соледад потягивается».

Сценарист хотел «видеть» фильм. Кадры. (Так писал — увы, впустую — и Маяковский.) Можно и так.

А все же — важней другое. Кадры, в конце концов, не грех бы «видеть» режиссеру.

А вот — «новый мир», «новые идеи», «характеры», новый — пусть так! — стиль письма — все это — от сценариста бы!

Неисчерпаемы варианты.

В сценарии Агаджановой-Шутко был только материал. Подбор событий. Все остальное создал Эйзенштейн.

Довженко нашел и новый материал и его «видение».

А Всеволод Пудовкин ставил сценарии Н. Зархи. Получилось как будто неплохо.

Однако бывало и по-иному. Не желая осуждать кого бы то ни было, обращусь к нашим фильмам.

Адриан Пиотровский принес сценарий: «Моряк с «Авроры». Нет, это не было «Оптимистической трагедией». «Мир» краснофлотцев и «мир» ночлежек Пиотровский знал понаслышке. Описал живо и вряд ли оригинально.

Козинцев и я увлекались в ту пору мелодрамой. Материал сценария мы «подмяли», расцветили условностями.

Вспоминаю пришедших на съемку «гопников» (ночлежников) — женщин, мужчин всех возрастов. Была жуть. И была — жизнь. Чем-то эти люди жили.

Нас это не волновало.

Какой-то пряный быт — гулянок, налетов — в «Чертовом колесе» получился. Но — изо всех фраз самая страшная — «могло быть»!

Могло быть.

Может быть, и хорошо, что не поставили сценарий Маяковского. Даже его — подмяли бы.

Подмяли Юрия Тынянова. Сценарий «Союза Великого Дела» — не «Кюхля», не «Смерть Вазир-Мухтара». Но опять же: «могло быть».

Так и работали. Вплоть до встречи с Погодиным.

Он только начал в театре: «Темп», «Поэма о топоре», писался «Мой друг». Но знал (журналист) круто посоленную жизнь — строек, заводов, деревни.

Мы навязали Погодину (с его полного одобрения) эксцентрику — артель из села на строительстве.

Фильм не вышел. Но мы многому научились у Погодина. По-иному — как сценаристы — подошли к трилогии.

Как сценаристы... Но мы не хотели быть сценаристами. Непрестанно отбрыкивались.

Просили написать сценарий второй серии трилогии Льва Славина. А для третьей — обратились к Евгению Габриловичу (тогда еще не слишком известному). Он меня высмеял: «Вы с Козинцевым лучше напишете. Ваш товар».

Он был прав. Не потому, что мы были «лучше». Потому, что снова навязывали с в о й круг образов, улиц, событий.

А именно этим — своим, ненавязанным — Габрилович значителен.

Он — не Горький. Не Джек Лондон. Не, скажем, Грация Деледда с ее чудесными рассказами о Сардинии. Ни экзотики родных мест, ни особого диалекта. Биография — насыщенная и непримечательная. Но у московского писателя, знатока Ронсара и Новалиса, было, вероятно, самое главное.

Глаз и ухо, нацеленные с любовью — подчеркнуть бы, с любовью — на новое. Новое устройство. Новых прохожих.

Не вообще «новое» («аппараты для сушки волос»). И не пышно: «новое». Уже привычное: «рождено советским строем». «Небывалое».

Нет.

Новое, поражающее обыденностью (то есть самое живучее). Новое и служебное: для кино.

В тридцатых годах встретился колхозник из Сарай-Гира Касымов. Чуть позже — шахтер Степанов. Засели в голове вплоть до «после войны». И вышли на полотно — в «Коммунисте».

Чуть позже сошла в Одессе с трамвая девушка в грубых чулках, башмаках, исчезла в сумерках. Не исчезла — осталась в «Машеньке».

Тридцать девятый год. Белосток. Случайный(?) взгляд на дом, вывеска ресторанчика «Сан-Ремо», повыше вывеска меблирашек, одно слово — «Мечта».

Не только люди, не только быт.

Проблемы.

Смелость понимания — только с этим мог родиться конфликт «Твоего современника». Выступление в прениях? Спорное мнение? Но и — видение важного. Участие в самом существенном.

(«Проблемный кинематограф»!.. Оторопь берет от деревянных слов... Проблема, как щит... Как оправдание творческой беспомощности. Но ведь может быть иначе: как мысль, как человеческая, творческая... Так у Габриловича.)

Евгений Габрилович... И непременно рядом — Юлий Райзман, Михаил Ромм, Сергей Юткевич.

«Мечта» и «Машенька», «Коммунист» и «Ленин в Польше».

Тут не только разность — тем, фабул, времени. Тут и сходство.

И — разность.

В ритме.

Соблазн сравнить с током, дающим жизнь разным объектам — мотору, лампочке, телефону. Но сравнения всегда неточные.

Ритм сценария. То есть сумма всего в нем воссозданного, заключенного. Стержень всего. То, что Дзаваттини называет «центростремительной силой» и — еще точнее — «моральным зарядом».

Будто тот же ритм фильма. И не тот. Подхвачено, переритмовано, воплощено режиссером.

И оба ритма мчат фильм — одна река, составленная двумя — Обь, Миссисипи (опять-таки условны сравнения).

«Твой современник» — явно Райзмана. Как и «Поезд идет на Восток». Но первый — от Габриловича. Не тем только, что разные качества.

«Человек с ружьем» и новелла о Ленине... Материал один. Режиссер один. А ритмы разные.

Были у Габриловича иные сценарии. Иные режиссеры. Значения не имеет.

Имеет другое: пример творчества драматурга. И т в о р ч е с т в а режиссера.

Существует еще одно имя.

Дзаваттини.

«...Я — кинодраматург, который пытается что-то сказать, причем сказать по-своему... Даже в те фильмы, которые далеки от меня, в работе над которыми я участвую вместе с другими приглашенными сценаристами, я стараюсь внести возможно больше собственного видения мира, той моральной требовательности, которую ощущаю внутри себя».

Но тут же Дзаваттини высказывается иначе:

«Сценарист и автор был один — режиссер, который наконец мог бы не иметь общего с театральным режиссером».

(Спорно! Театральные режиссеры Гордон Крэг, Мейерхольд, Антонен Арто почти упраздняли автора и в театре.)

Чезаре Дзаваттини — не режиссер. Но без него не было бы фильмов Де Сика, Де Сантиса, Блазетти. Не было бы вообще «неореализма».

Может быть, в идеале итальянский сценарист прав. Но — что идеал? Далеко идеал. Пока же: «...Неизмеримо чаще встречал режиссеров, которые, хотя и писали для себя сценарии, но не имели ни малейшего литературного права их писать» (Е. Габрилович).

Имеются режиссеры с правами на сценарий. Имеются сценаристы, ставшие режиссерами.

Ис-клю-че-ние.

Режиссер — он же автор, чего же лучше? Нечто вроде воспетого Киплингом морского солдата. «Он прямо какой-то гармуфродит, солдат и он же моряк».

В кино что-то и удавалось. Чаплин, Довженко, Бергман.

Но жизнь беспощаднее. В массе — не единство, а минус. Гармуфродит.

Не мужчина, не женщина.

Несчастье. Бесплодье.

Увы, плодовиты иные «законные браки» — сценариста и режиссера (при благосклонном участии последнего — не в создании режиссерского сценария, а в написании литературного).

«Законные» — в духе Ислама: у первой половины, у сценариста, только одно право — услаждать вторую.

Может быть, это только легенда, будто И. Перестиани, ставя сценарий П. Бляхина «Красные дьяволята», утверждал, что даже не успел прочесть его: забыл на извозчике. Хорошо хоть, что это дало возможность В. Шкловскому великолепно вздохнуть: «Жаль, что другие сценарии не забывал — на извозчике».

Бывает и вежливее. Знакомя кого-либо с Эбби Манном, Стенли Креймер неизменно говорил: «Человек, который сделал все мои фильмы».

Знаменитый, не всегда лицемерный жест: «Не мне, им аплодируйте!» Дирижер, в ответ на овацию, механически поднимающий безликий оркестр. Попробуйте в рецензии забыть Креймера, написать: «Шедевр Манна»! Но хоть за то спасибо, отдал Креймер должное Манну.

Обычно не отдают.

Хороший режиссер А. Михалков-Кончаловский написал в анкете журнала «Искусство кино» в № 1 за 1974 год:

«...В идеале сценарий должен создаваться на определенного режиссера, а тогда автору следует учитывать образ мышления, пристрастия, стилистику и возможности будущего постановщика»...

Но почему же и здесь «в идеале»? Да сегодня нет ни одного сценария, который не то что писался бы — задумывался бы иначе.

Обязательно учитывать — пристрастия. Ну, конечно, не к определенному актеру (или, скажем, актрисе). Но уж, наверно, — к наличию в сценарии сцены прогулки на закате или сцены в ресторане. Чапаев с Анкой зашли в «Монрепо», сели за столик, оркестр играл: «Ах, шарабан мой...»

Просто неудачная фраза? Но и неудачные фразы не спроста выпаливаются.

«На режиссера».

Не «с».

Одна буква — как много в ней!

Бедняга Шекспир! Работал на Бербэджа и вряд ли выходил раскланиваться на премьере «Гамлета» — разве что стоял сзади, в качестве Призрака. Мольеру хлопали как актеру (хотя травили как автора). Но уже Чехов и Горький...

В каком-то смысле Чехов тоже работал «на».

Жутко читать переписку по поводу «Вишневого сада». Немирович и собственная жена взывают, телеграфируют. Даже деликатнейший Станиславский, понимая невозможность торопить умирающего, вздыхает: «Без пьесы Чехова сезон рухнет». И Чехов — писал.

Но — не на Станиславского.

На революцию (как признал тот же Станиславский).

Ссылками, заклинаниями не поможешь.

Все нагляднее — отсечение «морального заряда». Обессмысливание драматургии (даже в век утверждения режиссера — с 1910 по 1930 — так не было; подминали, но в честном бою).

Вместо нового — придуманная наспех история. Взамен роз — иссохшие листья «фотогеничного». Не «заряд», а «проходимая» проблема.

Дело не в претензиях на авторство. Бог с ней, с дележкой купонов. Дело — в пренебрежении, неистребимом даже сегодня, когда уже не на голом месте, не так, как в начале века, творят новое искусство режиссеры (новому-то уже восемьдесят).

В «Истории советского кино» отдали должное — целая глава о драматургах. Только... О режиссерах возволнованно. Сценаристы — перечень.

Вряд ли нуждаются Маяковский и Зархи, Чирсков и Блейман, Погодин и Большинцов (как и Майер, Рискин и Никольс) в риторике, в поэтических портретах.

Им это уже ни к чему и не для этого вспомнил я о нашем позоре со сценарием («Позабудь про камин»).

О тех, кто жив. Работает «на» кинематограф.

Одиссеи Клондайка и даже сардинские села — что нам в них! Протянувшаяся во всю ширь от Балтики до Тихого, уже не однажды поворачивавшая историю человечества страна... Живая, вздрагивающая земля, на ней — люди, каждый — целый мир и каждый — загадка... Достоевским, Толстым, Чеховым, Горьким научены мы говорить образную правду, правду в образах об этих людях.

Нижний Тагил... Краматорск... Города странные, по-своему, и ясные и таинственные. Ашхабад, Баку, Ереван — уже не земляки мои, но советские... Сколько здесь особого, переплетенного, требующего такого воплощения, как было — в «Земле».

На экране — только подобия. Призраки.

Но ведь они существуют, люди, знающие

страну, людей, время, не хуже, чем Лондон знал Сандвичевы острова, или Гладков — Астрахань. Умеющие писать. Писать именно сценарии (не умеют — легко научиться).

Неужели их отучили от открытия мира?

Превратили в лицо, «работающее на режиссера»?

Пятьдесят лет назад маленький венгр Бела Балаш призывал признать появление нового великого искусства. Лет тридцать назад заговорили о великих режиссерах.

Прошу внимания!

К великому слову «сценарист».

Хоть иногда от сценариев и приходишь в отчаяние.

Но вот пришел.

Принес.

Пусть не «великий» (время разберет).

Продравшись сквозь колючий кустарник «прохождения», сценарий лег на стол режиссера.

На столе — основа основ — сценарий.

Надо творить — режиссеру.

Неизбежны примерки, пригонки, ошибки и сшибки, вымарки и добавки, зигзаги и изменения...

Часто — режешь по плоти. Она содрогается.

Что ж — если надо...

Режьте!

Но помня твеновское... Позволю себе привести хоть половину дурацкой песенки:

Кондуктор, отправляясь в путь,
Не режь билеты как-нибудь,
Их режь заботливой рукой,
Здесь — пассажир, он — спутник твой.
Режьте, братцы, режьте,
Режьте осторожней,
Режьте, перед вами —
Пассажир дорожный.

Симфоническому оркестру кинематографии — 50 лет

Государственному симфоническому оркестру кинематографии исполнилось 50 лет.

Жизнь этого музыкального коллектива неразрывно связана с кино. Сначала этот небольшой оркестр давал лишь музыкальное сопровождение немым фильмам в московских кинотеатрах «Арс» и «Колосс». С приходом звука в кино роль оркестра кинематографии неизмеримо возросла. Он стал полноправным участником съемочного процесса, помогая авторам создавать музыкальное и звуковое решение фильма.

Оркестр кинематографии является активным пропагандистом музыки советских композиторов, он дал путевку в жизнь многим выдающимся произведениям С. Прокофьева, Д. Шостаковича, И. Дунаевского, А. Хачатуряна, Т. Хренникова, Г. Свиридова...

Оркестр ведет большую концертную деятельность, выступает на радио и по телевидению.

«На протяжении многих лет встречался я с симфоническим оркестром кинематографии,— говорит композитор Д. Кабалевский.— Встречался как зритель, как автор музыки к кинофильмам, как дирижер — участник съемочных групп. Эти встречи всегда приносили мне творческую радость. Отличный оркестр, превосходные солисты!

Всегда поражаешься блестящему умению оркестра прочитать с листа и великолепно освоить стиль и характер новой музыки любой сложности».

Редакция журнала поздравляет замечательный коллектив с юбилеем и желает ему новых творческих успехов.

К 70-летию со дня рождения С. И. Юткевича

А. Зархи

Верность поиску

Время летит быстро. Оно множит годы, но, по странной прихоти памяти, сокращает расстояния. Подчас мне кажется, обернись я резко — и вновь окажусь в суматошных коридорах «Ленфильма» конца 20-х годов, где я впервые встретился с молодым Сергеем Юткевичем.

Это была счастливая пора молодости — страны, советского кинематографа, нашей собственной молодости.

Трудно в двух словах дать почувствовать ту атмосферу творчества, которой мы были окружены. Студию возглавлял А. Пиотровский — человек с поразительным чутьем на даровитых людей.

То было время манифестов и мастерских. Были фэксы. Была мастерская у Эрмлера. Мы с И. Хейфицем возглавляли «кино рабочей молодежи». Сергей Юткевич обосновался со своей мастерской на площади Мира, недалеко от студии, в большом доме на десятом этаже. Там замышлялся «Черный парус», по-юношески дерзкая картина. Оттуда вышла другая картина — «Подруги» Л. Арнштама.

Для меня, тогда девятнадцатилетнего, всего немногими годами старший Юткевич был уже мастером, зрелым профессионалом, словом, обладал в моих глазах несомненным авторитетом умудренного опытом художника. Тогда молодость и авторитет почему-то были рядом.

Юткевич, как и все мы, начинал рано — в 16—17 лет. А в двадцать четыре года за его плечами была уже целая биография: ученичество у В. Мейерхольда, занятия живописью, театральная режиссура, дружба с Эйзенштейном, Козинцевым, первые фильмы, дальние замыслы...

Кино не было единственным даром, призванием Юткевича. Оно не осталось единственным и сегодня. Так не ослаб у Юткевича интерес к театральной режиссуре. К литературной деятельности. К живописи. К теоретическим исследованиям. Ко всей той живой, многосторонней и многообразной работе, которая, как воздух, необходима художнику.

Он умеет заражать своих товарищей влюбленностью в искусство. И не просто в искусство, а прежде всего в искусство, революционизирующее мир. Отсюда же и его пора-

зительная культура общения. Умение вовлечь в разговор, зажечь собеседника, спорить, доказывать, убеждать, вдохновлять...

Юткевич не устает интересоваться всем, быть в курсе всего — новых книг, постановок, вернисажей, работ своих друзей. Поэтому же у него так много учеников. Из самодеятельного театра МГУ, которым он руководил, пришли в искусство М. Захаров, А. Демидова, И. Саввина.

Мне думается, что кинематограф, это молодое общительное искусство, ждал Юткевича, человека молодого, общительного, разностороннe талантливого.

Юткевич был среди тех, кто начинал славную историю советского кино. Разве можно представить себе историю нашего кинематографа без имен Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Ромма, Козинцева и, конечно же, без Юткевича?

За каждым из этих художников особый неповторимый мир творчества, философских и эстетических взглядов, а вместе с тем есть что-то, что объединяет их всех. И это «что-то» и есть самое поразительное. Этому не устаешь удивляться.

Мы шли в искусство через новь революции. Поэтому почти каждый наш шаг был открытием, исполнением мечты. Мы не мыслили себя вне общего движения: всей страны, всего революционного искусства.

Путь Юткевича в искусстве знаменателен. Не случайно самые крупные его картины посвящены Ленину — «Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше». Не случайно тема Маяковского — лейтмотив многих его картин — даже тех, в которых нет прямого обращения к творчеству поэта.

Все его картины — поиск, эксперимент. Да, и в их образной ткани я тоже всегда ясно вижу яркие образы поиска, движения.

Сегодня Юткевич снимает свой новый фильм «Маяковский смеется». Это сложная картина. Снова Маяковский и, стало быть, снова поиск.

Но ведь по-другому нельзя. Нельзя, если ты художник.

Вот и Сергей Юткевич тоже не может по-другому.

Игорь Ильинский

Мы родственники по Маяковскому

К Сергею Иосифовичу я отношусь с чувством глубокого уважения, даже, я бы сказал, трепета. Уже много лет нас связывает большая дружба.

Мы начинали вместе: в начале двадцатых годов он был студентом Государственных высших режиссерских мастерских, руководимых Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, а я — начинающим актером в театре того же Мейерхольда. И то, что мы в начале нашего творческого пути встретились со Всеволодом Эмильевичем, дает мне основание считать нас творческими единомышленниками. Работа у Мейерхольда была для нас как бы трамплином, с которого мы начинали свой путь в искусстве.

Меня всегда привлекала в Юткевиче тяга к реалистическому актерскому искусству, его поразительное «чувство актера», умение точно «угадать» исполнителя той или иной роли.

Ведь именно Юткевич открыл для нашего кинематографа замечательного актера Б. Пославского, исполнившего главную роль в его фильме «Златые горы»; незабываем и Швейк, созданный Б. Тениным в «Новых похождениях Швейка»; а как удачно был выбран Николай Гринько на роль Чехова в фильме «Сюжет для небольшого рассказа»...

Не случайно, что именно в фильме Юткевича «Человек с ружьем» замечательный советский актер Максим Штраух одним из первых в советском кино воплотил на экране образ Владимира Ильича Ленина и потом с таким большим успехом продолжил работу над ним в последующих фильмах Юткевича — «Рассказы о Ленине» и «Ленин в Польше», ставших весомым вкладом в советскую киноленинниану. Ничуть не пытаясь умалить заслуг Штрауха, должен сказать, что половина

успеха здесь по праву принадлежит режиссеру.

Огромная заслуга Сергея Иосифовича перед нашим искусством — его участие в возрождении на советской сцене пьес Владимира Маяковского: «Клопа», «Бани». Совместно с Валентином Плучеком и Николаем Петровым он поставил эти трудные, необычные пьесы на сцене Московского театра Сатиры.

С именем Маяковского у меня связаны воспоминания и о встрече с Юткевичем-режиссером. Во время работы над восстановлением фильма «Барышня и хулиган» он пригласил меня выступить в нем со своими воспоминаниями о Маяковском. В картину мои воспоминания, правда, не вошли, но из них получился самостоятельный фильм «Ильинский о Маяковском». В процессе работы над ним Сергей Иосифович сделал мне несколько замечаний, умерив в некоторых местах мой не в меру пылкий темперамент, за что я по сей день премного ему благодарен.

Недавно Юткевич предложил мне сниматься в своем новом фильме «Маяковский смеется» — по пьесе Маяковского «Клоп».

Из-за нездоровья мне пришлось отказаться от этого чрезвычайно интересного предложения. И все же я надеюсь, что мне еще доведется встретиться с Сергеем Иосифовичем на съемочной площадке. С нетерпением жду этого момента. Эта встреча не может не состояться.

М. Туровская

Искусство жить в искусстве

Поскольку речь идет о юбилее и значит возраст юбиляра не секрет, то не будет бестактностью сказать, что слово «старик» применительно к Сергею Иосифовичу Юткевичу показалось бы нонсенсом, чепухой, реликсой. Разумеется, он уже не молод, но несомненно, он на удивление моложав.

Быть может, эта моложавость у него профессиональная, как у других бывают нажитые с годами профессиональные болезни. Среди «старейших» режиссеров, с которыми мне доводилось сталкиваться, «стариков» было раз, два и обчелся. Может быть, оттого, что профессия эта производит «естественный отбор» не только по таланту, но и по устойчивости. Может быть, потому, что, требуя огромной затраты, физической и нервной, она обязывает к величайшей самоорганизованности, без которой самый большой талант успеет снять очень мало картин.

Сергей Иосифович Юткевич — гений самоорганизации. Я не знаю, видел ли его кто-нибудь, когда-нибудь, где-нибудь небритым, небрежно одетым. Но он не только всегда тщательно выбрит и продуман в одежде — так же тщательно и продуманно он всегда готов к работе.

Ну разумеется, бывают и неудачи, и «муки творчества», и, наверное, отчаяние, но на съемочной площадке он никогда не подымает голоса и остается корректен, точен и собран. А при той цепи мелких и досадных неувязок и серьезных художественных проблем, преодоление которых и составляет режиссерские будни, это свойство перестает быть просто чертой характера — оно становится творческой индивидуальностью.

Мне приходилось встречаться с Юткевичем в разное время и по разным поводам — как с членом художественного совета и как с «обсуждаемым» на художественном совете, как с научным работником и как с «объектом» моей собственной критической работы — и всегда он был равен самому себе: профессионал, мастер, мэтр.

Нетрудно себе представить, что это свойство не только профессии, но и поколения, к которому он принадлежит. Не так уже много осталось людей, которые помнят Юткевича начинающим, но дело-то в том, что мэтром он стал в возрасте примерно двадцати лет. Сочинял художественные манифесты, оформлял, ставил, преподавал.

Не он один. Не говоря уж об Эйзенштейне. Но Козинцев, но Герасимов тоже стали учи-

телями на удивление рано. Сейчас легко сказать: в те пореволюционные годы это носилось в воздухе, но нам вообразить этих двадцатилетних мэтров — наставников и практиков нового седьмого искусства — ужасно трудно.

Трудно представить себе, что где-нибудь на научном заседании или на редакционной коллегии сидит с тобой рядом живая, олицетворенная история. Стесняешься спросить, и хотя Сергей Иосифович рассказывает занятнейшие подробности о начале нашего кинематографа «отменно тонко и умно», трудно поверить, что все это происходило на самом деле, с этим самым человеком.

История и жизнь нередко отливают себя в тип. Типично — не значит, как у всех, это значит больше и острее.

Юткевич «типическое явление» своего времени. Я говорила, его уникальная организованность — черта не бытовая, а творческая. За свою долгую жизнь он сумел так много создать, поставить, написать и прочитать, потому что, вероятно, нет дня, когда бы он не успел перелистать, увидеть и сделать что-нибудь.

Он принадлежит к числу режиссеров-эрудитов: их не так много в кино. Он принадлежит к числу художников-универсалов: это еще реже. Многие «киношники» в те годы начинали с какой-либо другой профессии просто потому, что профессии кинорежиссера еще не было, но мало кто может похвастаться, что и в дальнейшей своей судьбе он остался театральным художником, педагогом, историком кино и мемуаристом — и все это не как-нибудь, не между делом, а так, что для любого другого хватило бы любого из этих дел на всю жизнь. Он недаром был другом Маяковского и Пикассо, учеником Мейерхольда и соучеником Эйзенштейна. Его биография пестрит фамилиями знаменитыми и известными, его библиография — темами, география его интересов — странами. Еще и сейчас, приходя на киностудию, Юткевич больше всех может рассказать о тех поисках и новациях, которыми отмечен европейский экран, приходя на заседание в Институт истории кино — о тех теоретических спорах, которыми наполнены европейские журналы. И это при том, что сам он снимает сложнейший фильм по Маяковскому, в котором экспериментально все: попытка перенести действие «Клопа» в будущее, попытка совместить живого актера с куклами и мультипликацией, не говорю уж о рисованных декорациях...

В некотором роде всю работу Юткевича в кино можно назвать цепью экспериментов. Может быть, оттого, что он так много знал, его поиски всегда несколько обгоняли развитие нашего кино.

Друг Эйзенштейна, он стал его едва ли не главным оппонентом и противником на историческом переломе от «монтажного» кинематографа 20-х годов к сюжетному, актерскому и массовому кино 30-х. Художник по профессии, он стал одним из самых убежденных мастеров и адептов фильма документального. Намного раньше других он понял возможности экрана «стилизованного» — соединения натуры и рисованных декораций.

В искусстве, как нигде, много людей нереализовавшихся или реализовавшихся не в полную меру сил — и отнюдь не всегда тому виной внешние обстоятельства. В искусстве до смешного мало людей, о которых можно было бы сказать прекрасными горьковскими словами: «Он делал все, что мог, и все, что мог, сделал».

Юткевич всегда делал все, что мог. И поэтому мне хочется кончить тем же, с чего я начала: с его удивительной внушающей почтение и зависть организованности, которая сама по себе есть искусство жить в искусстве. Потому в свои семьдесят он и остается таким молодым.

Александр Штейн

Экран, сцена, жизнь

Из «Повести о том, как возникают сюжеты»

Вы найдете здесь сюжеты, выуженные, по слову поэта, «из прорвы прожитой», странички из ненаписанных, увы, дневников, веселые, но и горестные заметы, необыкновенные биографии людей обыкновенных и обыкновенные — необыкновенных.

И — размышления по разным художественным и вовсе нехудожественным поводам.

Из века двадцатого — в век восемнадцатый...

Итак, потратив почти пять суток, скажу, мучительнейших — на ожидание летной погоды вначале на аэродроме в Москве, потом в Иркутске, потом в Хабаровске, пересев, в отчаянии, в Хабаровске на поезд, почти утратив надежду на то, что попадем на палубу корабля к часу отхода, мы все-таки переупрямили судьбу и, наконец, исстрадавшиеся и счастливые, небрежной флотской развальней идем по пирсу, поднимаемся по трапу, отдаем честь флагу, ступаем на деревянный настил корабельного юта.

Крейсер «Адмирал Сенявин».

«Сейчас принято говорить о крейсере, как о чем-то безнадежно устаревшем, уходящем в прошлое,— потом напишет в своей книге об этом походе Александр Крон.— Конечно, основания для этого есть. В век атомного и реактивного оружия надводный артиллерийский корабль должен выглядеть примерно так же, как парусный бриг в век пара и электричества. Однако почему-то не выглядит. В чем дело? Надо разобраться. Никак не удается настроиться на элегический лад и ощутить поэзию увядания. «Вишневым садом» тут не пахнет».

Не могу не отдать должное прозорливости моего коллеги — вышеприведенные строки писались, когда крейсеры, казалось, уходили в прошлое, такова была временная доктрина, потом не оправдавшаяся, и писатель вполне аргументированно выступил в защиту нашего корабля.

«Оружие, конечно, устарело. Но ведь помимо оружия на корабле есть много первоклассной техники, а главное, много людей, которых никак не назовешь отсталыми. Они освоят любую технику. А пушки, что ж? Атомная бомба как метод разрешения международных проблем ничуть не новее, не умнее и не совершеннее, чем пушки. Устарели войны, а не пушки...»

●

И вот Дмитрий Николаевич Сенявин уже не один из героев штурма островов Корфу, Видо, Санта-Мавры и не персонаж роммовского двухсерийного фильма «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы», но — наисовременнейший корабль середины двадцатого столетия...

С рассвета скребли матросы верхние палубы и надстройки — ударил по Владивостоку, избалованному долгой ноябрьской теплынью, мороз, резкий, внезапный, покрывший корабли льдистой, упрямой корочкой.

А в девять ноль-ноль отряд кораблей под флагом командующего Тихоокеанским Флотом, ныне покойного адмирала Валерия Алексеевича Фокина, в составе легкого крейсера «Адмирал Сенявин» и эскадренных миноносцев «Выдержанный» и «Возбужденный», осве-

Полностью книга выйдет в издательстве «Искусство».

«Корабли штурмуют бастионы». Ушаков — И. Переверзев, Сенявин — Г. Юдин (слева)

щенный несмелым, чуть блеснувшим из-за сопок солнцем, покинул бухту Золотой Рог.

Чуть странно и скорей всего недостоверно я себя почувствовал, очутившись на борту именно «Адмирала Сенявина».

Все мне чудился некто при шпаге, в екатерининской треуголке с широким, чересчур широким золотым галуном, в щегольском мундире, в башмаках с серебряными пряжками на красных каблуках...

...Из «второй памяти» — миниатюрный, холодный, навечно прокуренный просмотровый зальчик в монтажной на неуютном, неотапливаемом, послевоенном «Мосфильме»...

И микшер, и учащенное дыхание Ромма — пригласил меня смотреть дубли только что отснятого материала.

Павильон — спальня князя Потемкина.

Ролик под «кодовым» названием «Хандра».

Ромм нервничает. Вскакивает. Снова садится. Гасит сигарету. Закуривает новую. Хватает трубку:

— Начинайте, наконец!

На экране — Потемкин.

Тот самый, который хоть и не был, согласно уточнению моего второго консультанта Е. В. Тарле, фельдмаршалом, но все-таки — «Президент Военной коллегии, Главнокомандующий армиями и флотом на Черном море и берегах...»

Тот самый, сиятельный и всемогущий фаворит...

Тот самый, о ком сказал Пушкин в своих записках:

«...В длинном списке ее (Екатерины.— *А. Ш.*) любимцев, обреченных презрению потомства, имя странного Потемкина будет отмечено рукою истории...»

Странный Потемкин!

И — тот самый, старый мой кронштадтский знакомый из фильма «Балтийцы», быстрый, напористый матрос в бушлате и бескозырке, появившийся у памятника Петру... А сейчас — вельможа, в тоске и самоуничижении повалившийся на роскошную, под пологом, кровать. С лицом, не выражающим ничего, кроме отвращения ко всему земному.

Потемкин — Борис Николаевич Ливанов.

Только-только запустил туфлей в австрийского посла и дела все запустил, и вызвал из Петербурга офицера специально Библию читать, и тот тянет заунывным голосом, и Потемкин орет ему: «Читай громче, болван!», и грозится уйти в монахи, и шепчет сам себе: «Ну, какой я главнокомандующий...» И снова: «Читай громче, болван!»

А по каменистой дороге бешено летит возок с юным щеголем в башмаках с красными каблучками, и ветер с гор налетает на придорожные деревья, гнет ветки, крутит волчком пыль на дороге, и кричит щеголь сквозь ветер, привстав на красных каблучках, ямщику:

— Гони! Гони!

И вот уже элегантный красавец офицер, прижав под рукою элегантную шляпу,— вихрем на крыльцо богатого помещичьего дома, где расположилась ставка князя Потемкина,— мимо ошеломленного часового, шушу-

кающихся по углам штабных офицеров, генералов, адъютантов и, оттолкнув дежурного адъютанта Попова, напрямую, без доклада — в опочивальню вельможи. Как вихрь надежды, юности, виктории...

Пока еще курьер с оглушительной вестью о разгроме турецкого флота, которая снимет молниеносно всю хандру, и его светлость даже соизволит угостить отважного курьера пряником.

Пока еще просто храбрый в сражении рядовой морской офицер, а потом и блистательный флотоводец, о котором выйдет, спустя столетия, в 1973 году, в серии «Жизнь замечательных людей» большая книга-монография...

Которому, после взятия крепости Корфу и острова Санта-Мавра, скажет всю жизнь недолюбливавший его за светскость и щегольство адмирал Федор Федорович Ушаков:

— Разные мы с вами, Дмитрий Николаевич, но коли умру, другого преемника себе не вижу...

Дмитрий Николаевич Сенявин... Будущий знаменитый русский флотоводец...

Дубулты, 1971 год

Стоим на балконе с Сашей Вампиловым, смотрим на седое викинговское море, окутанное сизой дымкой, как на маринах Тернера, на желтеющие отмели, на чаек, которые, картинно взмахивая крыльями, вылетают из прибрежного леска — где кирха и где когда-то крестился мой отец,— направляя свой стремительный полет к нашему балкону.

Саша Вампилов... Ему сейчас тридцать три. И уже подлинный расцвет незаурядного драматургического таланта.

Погибнет трагически спустя два года — катался на лодке по Байкалу, лодка перевернулась...

Уже после смерти поставлены в крупнейших театрах Москвы и Ленинграда пьесы его — «Прошлым летом в Чулимске», «Провинциальные анекдоты», «Прощание в июне...».

Чайки кружат над балконом, как над ютом океанского лайнера, идущего в океан...

Стук в дверь.

Молодой флотский офицер.

Я его ждал — и явился секунда в секунду. Войдя, показал на часы, сказал, приложив ладонь к щеголеватой фуражке:

— Точен до безобразия.

Очень понравилось это выражение, и я мысленно его «засек».

Длинная литовская фамилия. Позже узнал — этот без какого-либо намека на акцент, безукоризненно говорящий по-русски молодой человек в тринадцать лет по-русски вообще не умел говорить. Учился в Клайпеде. Мать бывала дома редко — капитан дальнего плавания. Брат тоже моряк, но — торговый.

Всматриваюсь в гостя — к традиционной, знакомой мне с давних времен флотской щеголеватости, к стати, выпестованной годами службы на корабле, добавилось нечто новое — и в манере и в речи,— нечто неуловимо современное.

На кого похож?

Нет, не вспомнить.

Потом, в следующем году, попаду в Заполярье, на Северный флот, поживу на плавбазе, в квартире у одного из командиров атомных подводных лодок, повстречаюсь с другими подводниками — и непременно припомнится гость с длинной литовской фамилией.

Офицеры флота.

Те же, кого знал раньше, но и другие. Семидесятых годов.

Офицер, «точный до безобразия», приехал за мною из тех мест, где стоит на вечном приколе, подобно крейсеру «Аврора» на Неве, подводная лодка Л-3, Краснознаменного Балтийского Флота.

Та самая Л-3 — в сорок втором году ходила в поход к берегам Швеции топить фашистские транспорты.

Тогдашний ее командир, капитан первого ранга, Петр Денисович Грищенко, подарил мне свою книжку, где описан этот «поход смертников» и сами «смертники», оставшиеся, однако, благодаря мастерству и воинскому таланту Грищенко в живых.

Сейчас Л-3 — мемориал, которому, прохо-

дя, отдают честь матросы и офицеры семидесятых годов.

— Пойдете в Индонезию под флагом командующего Тихоокеанским Флотом адмирала Фокина,— слышится мне голос адмирала Головко...

Он стоит передо мною, уже схваченный болезнью, заработанной в широтах Заполярья в последний год войны, покашливающий, с запавшими глазами, но все такой же по-флотски статный.

Наседает болезнь, но не покинула и не покинет до конца дней насмешливость как будто бы серьезной интонации, пристрастие к шутке, неожиданность непредусмотренного уставом умозаключения.

Водит палочкой по голубеющей поверхности мирового океана, и он, мировой океан, уменьшенный до размеров хоть и гигантского, но все-таки глобуса, медленно и покорно поворачивается по мановению адмиральской волшебной палочки.

Рядом — член Военного Совета, адмирал В. М. Гришанов и приглашенный вместе со мною в Главный Морской Штаб мой товарищ по ленинградской блокаде писатель Александр Крон.

Следим за движением палочки.

— Между прочим,— насмешливо замечает адмирал,— если согласитесь, будете на борту самыми почтенными по возрасту пассажирами. Адмирал Фокин, мой ровесник, поскольку он не пассажир, а командующий, в счет не идет. За поведение океанов и морей личной, персональной ответственности не несу, равно как и за штормы и тайфуны.

Следим за палочкой.

Тихий океан и Восточно-Китайское море, и Южно-Китайское, и Яванское; берега Тайваня, пристанище престарелого Чан Кай-ши, Филиппины... Пройдем, но не зайдем.

— Пересечете экватор, о чем будет выдано надлежащее удостоверение...

Восемь тысяч миль, месяц похода.

Приглашение, как говорится, принято с благодарностью.

И вовсе, и не столько потому, что влечет сама Индонезия, хотя с детства манила ее экзотика, даже сами названия ее островов — и Ява, и Калимантан, и Борнео, и Суматра, на Яве пробудем пять суток, все-таки основное, из-за чего решил пойти в этот поход,— на самом крейсере.

Наша молодость и — молодость этих людей в машинном, на мостике, в каютах, в кубриках...

Михаил Ильич Ромм в своем рабочем кабинете

Кто такие?

Что любят?

Ненавидят что?

Чему научились и от чего отучились? Чего не хотят повторить? А что хотят?

Связь времен — какая она?

Нынешние Грищенки, нынешние Головко, нынешние Исаковы — каковы они?

Чуть-чуть лирики

Что привело меня тогда в Балтийск? Что понадобилось мне, человеку в штатском, в этом наитипичнейшем гарнизонном городке, у самого не синего моря, где, навевая тоску и недобрую память, торчат угрюмым воспоминанием рядом с новенькими домами, чьи розовые и желтые тона призваны несколько ослаблять дурное впечатление, строения бывшей фашистской военно-морской базы Пиллау, с их по-казарменному мрачной архитектурой прусского образца?

Улица тут черным-черна от матросских шинелей; военторговские многочисленные вывески, напротив, зеленым-зелены: здесь шьют военным, тачают сапоги военным, продают военным предметы военного обихода, от погон до шнурков; кафе и ресторации кормят и поят военных и их семейства. Толпа на улице козыряет непрестанно, взмах вверх, взмах вниз. На театральной афише объявления флотского театра, флотской самодеятельности, флотского ансамбля. В кабинах МАЗов восседают водители в матросских бескозырках или сверхсрочники — в мичманках...

А я давным-давно отучился вскидывать привычно, почти автоматически ладонь лодочкой. И сдал в цейхгауз наган в порыжевшей за войну черной кобуре и полагавшийся мне кортик, холодное, красивое и бесполезное оружие; другой кортик, еще подекоративней, почетно висит у меня дома, над книгами, «именной», юбилейный, торжественно врученный...

Морская тужурка, из тех, что британская королева, в знак союзнического альянса, прислала в последний год войны русским военно-морским офицерам, после демобилизации, стоило лишь срезать золотые полоски на обшлагах, стала партикулярным, но праздничным, к парадному случаю, черным пиджаком.

Сей переворот в судьбе и одежде свершился в сорок шестом, а я попал в Балтийск в пятьдесят шестом, к этому году я как будто бы распрощался не только с военно-морским обличьем, но и с военной темой, как и многие мои коллеги, перековавшие мечи на паркеровские ручки.

Какими же загадочными ветрами прибило демобилизовавшегося литератора десять лет спустя во флотские широты?

Все дело в том, что непросто оторвать от сердца то, что стало его неотъемлемой частицей.

Отблеск дорогого, бесценного...

Ленинградская молодость, обдуваемая балтийскими ветрами, Кронштадт, корабли, первые военно-морские знакомства...

Лихолетье войны, служба на флоте. Ленинградская блокада. Балтийцы на Неве, балтийцы на ораниенбаумском пятачке, юнги с острова Валаам — на Невской Дубровке, друзья-сослуживцы с линкора «Октябрьская революция», балтийские литераторы, балтийские катерники, балтийские подводники... Балтийцы — на Шпрее...

И после войны — снова Балтика и Крайний Север, и дальние флотские базы. Мурманск, Североморск, Полярный...

Все переплелось и завязалось одним тугим морским узлом...

В годы войны, как никогда, стянул нас всех пояс великого товарищества или, как говорил Довженко, любивший это слово, т о в а р и́ щ е с т в а, с ударением на «и». Стала отчетливей, осязаемей перед лицом небывалого испытания тщета суетности, бесценность простого человеческого сочувствия.

И колючая боль непоправимой утраты.

И разлука, пробующая на прочность.

И испытания — на разрыв.

И флаг на корме, с голубеющим полем, и бурун за кормой, всегда похожий и всегда

новый, и грубая холщовая роба матроса, с трехзначным, вшитым суровой ниткой, номером, и черный погончик с якорьком, и силуэт узкого, серо-стального или черного тела корабля, скользнувшего по кромке оранжевого горизонта и лиловеющего моря,— это всегда неприметный для окружающих, но для тебя непременный, до конца дней ощутимый толчок в грудь, отблеск дорогого, драгоценного, бесценного. Хотя я вовсе не завзятый «морячила» из лихого племени «бомбраньстенгистов» и надел морской китель лишь в дни сорок первого года.

В конце сороковых годов...

Михаил Ильич Ромм решил ставить двухсерийный фильм по моему сценарию «Адмирал Ушаков».

Сценарий долго до того блуждал закоулками киностудий, все не находились охотники. Студия «Мосфильм» предложила сценарий Всеволоду Пудовкину — отказался: после «Адмирала Нахимова» ему хотелось совершить прыжок из истории в современность, и Всеволод Илларионович стал горячо уговаривать написать ему сценарий о современном военно-морском флоте. Но я к этому труду тогда напрочь не был готов.

Владимир Петров сказал, что писал он уже сценарий об Ушакове — совместно с прозаиком Анатолием Виноградовым, автором романа «Три цвета времени». Но что-то у них не сложилось, а по второму разу идти назад, в историю, к адмиралу Ушакову, у него нет, как он выразился, «творческого аппетита».

Был таковой у Сергея Юткевича, написавшего мне об этом большое письмо; был таковой и у Ефима Дзигана, постановщика «Мы из Кронштадта», но в те времена и тот и другой по разным причинам оказались не в чести у кинематографического начальства, и оно наотрез отказало обоим в их желаниях, несмотря на все ходатайства неприкаянного автора.

Он, автор, к тому времени, отчаявшись, написал на основе своего же сценария пьесу «Флаг адмирала». Пьеса была напечатана в журнале «Звезда», поставлена в Большом драматическом театре имени Горького в Ленинграде, в Центральном театре Советской Армии в Москве, получила Государственную премию; кинематограф вытащил из забвения валявшийся сценарий, он был отослан Ромму, и Ромм позвонил мне — сказал, что ставить будет, но не видит возможности уложиться в односерийную картину, есть единственный выход — двухсерийный фильм.

Я, сами понимаете, не сопротивлялся.

Ромма, человека свежего для военно-морского флота и тем более для флота восемнадцатого и девятнадцатого столетий, надо было спешно и капитально оснастить познаниями в военно-морском деле и в военно-морской истории.

До зарезу нужны были эрудированные консультанты, а где их возьмешь?

Один верно был — академик Евгений Викторович Тарле, о нем пойдет речь дальше...

Но Тарле мог быть консультантом, так сказать, гражданским, а Ромму требовался консультант военный и притом эрудированный, понимающий толк не только в истории, не только в военно-морском деле, но и в литературе.

И я обратился к Ивану Степановичу Исакову.

Исакова как раз тогда одолевал очередной приступ боли; его уложили на больничную койку, готовя к очередной операции.

Поехали с Роммом в больницу.

Познакомились — адмирал и режиссер.

Друг другу понравились.

Знакомство вскоре перешло в дружбу.

Даже — домами.

«Матрос Лелька» (как шутливо именовал адмирал свою верную подругу, жену Ольгу Васильевну), строго оберегая покой мужа, очень фильтровала стремившихся к встречам с адмиралом, по самым разным поводам, ученых, военных, кинематографистов, журналистов.

Михаил Ильич был профильтрован и — допущен.

Свойственная Ромму экспансивность не подвела — влюбился в консультанта и страстью

«Адмирал Ушаков». Потемкин — Б. Ливанов, Мордвинов — Н. Свободин

своей заразил всех участников будущих двух фильмов об адмирале Ушакове.

Среди них были и режиссеры-ассистенты, ученики его, Базелян и Чухрай, были операторы Шеленков и Иоланда Чен, был главный исполнитель, сам адмирал Ушаков, Федор Федорович, в лице артиста Ивана Переверзева, был тут и мой давний знакомец по Кронштадту, Борис Ливанов, и вся съемочная группа, без исключения увлеклась адмиралом.

Тому были основания.

Начиная с неотразимого исаковского обаяния, пленившего всех.

Но не только.

Теоретическая, военно-морская, историческая эрудиция больного, но энергично вмешивавшегося во все процессы труднейших съемок, в каждую их деталь главного консультанта, оснастила всю группу и была поистине неоценима.

Художники, инженеры, строители, по старинным чертежам восстанавливавшие облик ушаковского флагманского фрегата «Святой Павел», позволяли себе звонить глубокой ночью на квартиру к адмиралу, дабы узнать, к примеру, каков диаметр фок-мачты «Святого Павла»; и, кротко здороваясь с этими невежами, Исаков тут же, без запинки, не отходя от телефонной трубки, давал размер диаметра фок-мачты флагмана с точностью до миллиметра...

Эрудиция его поражала, могла идти в сравнение разве с нечеловеческой эрудицией Тарле. Но однажды адмиралу случилось обойти и самого академика-феномена — зашел бурный спор: была или не была встреча на борту британского флагмана двух великих адмиралов — Ушакова и Нельсона.

Я настаивал на том, что была; Тарле, не без раздражения, категорически отрицал самую возможность такой встречи, да еще на английском корабле. Однако, глядя сквозь пальцы на границы литераторской фантазии, смирился, правда, не больно нежно, с тем, что драматург столкнул — «самовольно» — в пьесе этих антиподов, не любивших, но ценивших друг друга.

Когда я сослался на прочитанную мною при изучении исторических материалов книгу, где говорилось, что такая встреча все-таки была, Тарле лишь досадливо отмахнулся.

Рассказал Исакову о нашем споре с Тарле. Не говоря ни слова, адмирал проковылял на одной ноге к книжному шкафу, порылся сначала в Британской энциклопедии, потом

достал книгу, изданную в Санкт-Петербурге в девятнадцатом столетии, открыл страницу, где описывалась встреча со всеми подробностями состоявшегося ритуала.

Книга, чудом оказавшаяся неизвестной самому Тарле, сохранилась всего в двух экземплярах — одна в Ленинграде, в Публичной библиотеке, другая — в библиотеке адмирала Исакова...

По завещанию адмирала вся библиотека после его смерти была передана в дар его родине — Армении...

В начале тридцатых годов...

Я попал в Кронштадт совсем зеленым, по газетному поручению: «Ленинградская правда» послала меня на флотские маневры. Ходили тогда корабли на учения совсем недалеко и совсем ненадолго — ходить, по сравнению с нынешними учениями флотов, особенно было некуда да и не с чем. Однако и эти недолгие маневры, помнится, покорили новизной и поэзией впечатлений. Хотя и не помышлял я, что все это — и свинцовые тяжелые воды, и угрюмые силуэты насыпных петровских фортов, и флаги, и кильватер, и весь балтийский неласковый пейзаж,— все это станет частью моей жизни и моей биографии...

Случилось быть в ту пору на Морском заводе и в доках и видеть, как спозаранку, выплывая из свинцового тумана и вновь в него окунаясь, шагают на работы команды в холщовых робах, стуча по петровской мостовой тяжелыми, грубыми башмаками, и слышать, как ревут корабельные сирены и бьют на кораблях склянки...

За несколько лет до войны приехал я вновь в Кронштадт — на съемки картины «Балтийцы».

Первый художественный фильм, снимавшийся режиссером А. Файнциммером по сценарию моему и Алексея Зеновина.

Впрочем, настоящая фамилия его была — Зиновьев. Крестьянский сын, старый балтийский политработник, участник гражданской войны, драматург-пролеткультовец почему-то стал директором киностудии Белгоскино, почему-то помещавшейся в Ленинграде, на бывшем Екатерининском канале, том самом, где у здания банка перекинут изящнейший мостик с грифонами...

Соавтор мой — нрава веселого, даже легкомысленного, из той счастливой человеческой породы, что не особенно склонна задумываться на проклятые темы, а скорей охоча их отогнать, да подале, чтобы можно было жить, а не тужить,— естественно, тяготился своей директорской ипостасью, хотя она его честолюбию в чем-то и льстила. Ему бы заниматься чем-либо более легким, беззаботным, где бы сгодилась его былая матросская лихость, кронштадтская бесшабашность. Хорош собой, статен, светлоглаз, нравился женщинам, да и они ему были небезразличны. Жена его была ревнивой, к тому у нее имелись кое-какие основания, однако больше всего его злило, когда ревность была попусту.

«Путает, понимаешь, личное с общественным,— жаловался он мне бывало.— Что тут говорить, когда сын родной сказал: «Слушай, давай ее бросим, сколько можно попусту ревновать?» Нет, ты послушай, ты же драматург... Прихожу, понимаешь, со студии в три утра, сдаю картину «Искатели счастья», во рту гадость, накурился до дурноты, не жрал с утра, минутки не было, открываю дверь, она на пороге, пуляет в меня будильником. А мне утром встречаться с белорусским начальством, приехали из Минска. А куда я пойду к ним вот с такой на лбу бульбой? Не поймут. Проходит, понимаешь, неделя, являюсь по известным тебе лирическим и, как ты знаешь, довольно прочным обстоятельствам с опозданием на двадцать четыре часа. Где был? — зловещий вопрос. В Кронштадте, говорю, на военном сборе. А ну, иди, бедняжка, к столу, пей чай. Верит! Главное, что меня злит — не попадает. Разведусь...»

Этот рассказ моего легкомысленного друга много лет спустя использовал я, совсем в другом ракурсе, в пьесе «Между ливнями».

В начале тридцатых годов Алеша Зиновьев пришел вечером ко мне на улицу Рубинштей-

на в бытовой коллектив инженеров и писателей, где жили Юрий Либединский, Ольга Берггольц и многие другие ленинградские литераторы. Он приехал в Ленинград из Кронштадта, воодушевленный названием кронштадского кинотеатра, в который случайно завернул.

«Памяти трех эсминцев».

Ему это название сказало многое.

В темную октябрьскую ночь 1919 года, подорвавшись на минах совсем близко от Кронштадта, успев, однако, до того выполнить боевое задание, погибли три эскадренных миноносца. Один из них, «Гавриил», во время налета английских торпедных катеров на Кронштадт в 1919 году держал вахту на рейде и первый открыл огонь по налетчикам.

Командовал «Гавриилом» бывший царский офицер, военспец — по тогдашней терминологии — Ростовцев. Английские катера были потоплены, спасшиеся матросы и офицеры подобраны.

«Гавриил» потонул со всем экипажем, и на четвертом, уцелевшем, миноносце «Азард» слышали взрывы.

Взрывы и — пение «Интернационала»...

Пожалуй, теперь, спустя десятилетия, с особой остротой ощущаешь, почему так потрясла моего друга вывеска кронштадтского кинотеатра, а меня — его рассказ о том, как матросы девятнадцатого года, погибая, пели «Интернационал».

Именно в эти годы Вишневский начал писать «Мы из Кронштадта»...

Был фашизм в Германии и мюнхенская драма, и республиканцы Мадрида и Барселоны...

И гимн, который пели матросы, опускаясь навеки на балтийское дно, звучал колоколом громкого боя — революционная традиция, революционная трагедия, бессмертие революции...

С Интернационалом
Воспрянет род людской...

И я веду свою скромную балтийскую, а потом и «океанскую» родословную — с того вечера на улице Рубинштейна.

Алексей Зиновьев был очевидцем и участником событий революции на Балтике. Я опоздал, родился позже — и с утра мчусь в Публичную библиотеку, добываю успевшие пожелтеть комплекты «Красной летописи», сборники воспоминаний о борьбе за Петроград, журнал «Красный флот», советуюсь с приехавшим в Ленинград Вишневским — он пишет свой сценарий для Ефима Дзигана.

Работаем с Алексеем Зиновьевым над сценарием. В запале, без оглядок, ведомые гимном «Интернационал». Это финал сценария и его лейтмотив, в этом — суть замысла; хотим выразить: чем и ради чего живет мое поколение, заставшее конец гражданской войны и его, Зиновьева, поколение — поколение комиссаров.

Не случайно, нет, не случайно, спустя десятилетия, вернется к этому поколению комиссаров новая поросль художников революции — переписываю эти строки под свежим и сильнейшим впечатлением шестисерийной картины украинского режиссера Николая Мащенко, не побоявшегося следом за экранизацией «Комиссаров» по повести Юрия Либединского вернуться снова к хрестоматийнейшим страницам романа Островского, чтобы мощнейшей силой искусства заставить сызнова миллионы молодых людей ощутить бешеную одержимость первых революционных лет...

С Интернационалом
Воспрянет род людской...

Пишем с азартом и чудесной безответственностью неофитов, одним дыханием; нам то кажется, что получается нечто необыкновенное, то кажется, что ни черта не получается; вот уже готов сценарий, первые читки, все прекрасно, потом первый холодный душ, второй. Поступают неутомимые рекомендации — расширить, приподнять, раздвинуть, углубить. Расширяем, приподнимаем, раздвигаем, углубляем; тускнеет живой поначалу авторский глаз, все вроде логичней, округлей, законченней, но нет уж той неуклюжести, неладности, какая сама по себе была своеобразной эстетической категорией, стилистически точнее, приближеннее передавая обаяние революционных кронштадтских дней. И... лиша-

емся той «вихрастой» интонации, какая была необходима этому материалу как его форма, оправа.

В сценарии возникают окаменелости, мертворожденные, иллюстративные сцены, не согретые былым запалом...

Наконец сценарий исправлен, подпорчен, тем не менее, кажется, тьфу-тьфу, удалось отбиться, сохранить в сюжетной нити главное, то, что так взволновало моего товарища, увидевшего неказистую вывеску в Кронштадте, то, что так захватило меня в его рассказе. И, наконец, вот уже приказ о запуске в производство, и первые съемки натуры в Кронштадте, и дымят пироксилиновые шашки на петровских плитах, создавая нужную для фильма иллюзию тумана над Финским заливом, а в тумане шагает неторопливой, раздумчивой походкой по Петровскому парку Леонид Сергеевич Вивьен, знаменитый артист и режиссер Александринки.

В черной офицерской накидке. С большими золочеными застежками.

Сейчас Вивьен — военспец Юрий Сергеевич Ростовцев, командир эсминца «Гавриил». Воскресший двойник того, погибшего неподалеку, на дне Финского залива...

Певшего вместе с матросами «Интернационал».

Тут же, в парке, скрытый искусственным кинематографическим туманом, нетерпеливо дожидаясь своей очереди войти в кадр, ходил взад-вперед напористой своей походкой, чуть выдвинув плечо, в матросском бушлате, нервно поглаживая темные матросские усики, другой участник будущей драмы на эсминце «Гавриил», вновь назначенный на корабль комиссар Вихорев.

Борис Ливанов.

Его порывистые, почти лихорадочные движения контрастировали с медлительной манерой Вивьена, и этот контрапункт дополнительно очерчивал грани двух характеров.

Вивьен играл человека суховатого, ограниченного, царского служаку, преданного, однако, идее русской государственности. В новом, послеоктябрьском Кронштадте ему было не по себе, но он терпел и не покинул сумрачный остров — как это было с иными его сверстниками и однокашниками...

Ливанов же весь — революция, ее молодость, ее все ломающая сила, ее убежденность и ее одержимость. Один из тех, о которых поется в песне Булата Окуджавы «Надежда»:

И комиссары в пыльных шлемах
Склонятся молча надо мной...

Только у этого комиссара был не пыльный шлем, а бескозырка, сдвинутая чуть на лоб, и ленты, развевающиеся на кронштадтском ветру.

Но это дела не меняет.

«Дым убрать!»

«Балтийцы» были закончены съемками года за четыре до войны. Перед тем, как сдать фильм Ленинграду, Минску и Москве, группа поехала в Кронштадт, показать картину на кораблях, тем, кто помогал ее снимать. Была и подспудная мысль — заручиться поддержкой моряков, на случай, ежели возникнут трудности при сдаче.

На кораблях фильм понравился, хуже было на берегу. В штабных учреждениях цеплялись за мнимые и действительные мелкие огрехи, к художественной ценности картины отношения не имевшие. Например, почему так валит дым из труб? Может быть, эффектно с операторской точки зрения, но с точки зрения экономии горючего — никуда!

Дым из труб, действительно, валил изо всех сил, закрывая длиннейшим черным шлейфом горизонт. По жизни, на самом деле не положено было миноносцам так чернить горизонт, но зато как же гордился оператор именно этим кадром, в который он вложил бездну труда и умения! Мне, ничего не смыслившему в экономии горючего на кораблях, кадр с идущими в кильватерной колонне миноносцами, густившими небо дымами, тоже показался чуть ли не самым изумительным в фильме, и, когда именно на него обрушились на берегу, я вспомнил строчки Николая Тихонова, которые мы, студенты Института живого слова в Ленинграде, с упоением повторяли в 1923 году·

Шарлотта, неразумное дитя,
И след ее с картины мною изгнан,
Но как хорош блеск кисти до локтя,
Темно-вишневой густотой обрызган...

— Дым убрать! — директивно заключил один из товарищей, так и не улыбнувшихся ни разу за все время демонстрации фильма, даже когда шли забавные эпизоды, я сидел с ним рядом и все время наблюдал за его угрюмым выражением лица...

Но добро бы — только дым!

Нашлось множество других деталей, если бы мы согласились их убрать, всю картину быстро можно было бы разобрать «по кирпичикам».

Сцена в судовом комитете, где поначалу, до прихода на корабль Вихорева, матросы выражают Ростовцеву полное недоверие, вызвала бурные споры. У одних — сомнения, у других — попросту негодование. Даже такая «мелочь», когда председатель судового комитета, наводя порядок, за неимением звонка, стучит по столу воблой. «Нетипично».

А то еще другой матрос, татуированный весь, роба мятая, голос хрипатый, молотит по столу кулачищем. «Довольно! — надсадно хрипит он.— Триста лет терпели!»

Анархия!

И правильно — анархия.

Командир корабля Ростовцев предъявляет судовому комитету список людей, взятых на корабль без его, командира, ведома. Предсудкома пускает список по рукам, и матросы рвут список на цигарки — черт знает что!

И ничего не скажешь — черт знает что!

Атмосфера сгущалась — не только в кадре, но и на обсуждении картины. Уже мелькнули словечки, не слишком приятные уху во все времена, а в те — что уж говорить! «Тут, как в кривом зеркале». «Рисуете в извращенном свете». «Да уж, красочки!» «И где вы его взяли, такой судовой комитет?»

Где? Сам Зиновьев был членом одного из таких судовых комитетов и сам бил воблой по столу, и сам рвал командирский список на цигарки.

Справедливости ради скажу, что не все обсуждавшие были готовы навесить на нас ярлычки.

«Выпьешь — будешь свой в доску»

Слово взял молчавший до поры офицер. Моложавый, хотя и немолодой, с прядкой иссиня-черных волос, спускающейся на лоб, с тонкой смугловатой кожей, выдававшей южное происхождение, с острым, очень живым и чуть насмешливым взглядом черных глаз, весь какой-то собранный, сжатый — пресловутая «военная косточка» сказывалась в каждом его малом и скупом движении, а рабочий, скромный китель сидел щеголевато и так, словно бы привык этот человек носить его с младенческого возраста, вместо пеленок.

«А вот когда я командовал в гражданскую войну на «Кобчике»,— сказал он, будто бы невзначай, тихим голосом, и я, не знавший, кто такой был этот моложавый офицер и какова была его должность, приметил, как все стихло при начале его речи.— Когда я командовал на «Кобчике»,— повторил он,— меня вот так же, как и Леонида Сергеевича Вивьена, вызвали в судовой комитет. Кстати, Леонида Сергеевича тут нет? Я бы хотел выразить ему восхищение его игрой.— Он посмотрел вокруг. Леонида Сергеевича не было.— Вызвали в судовой комитет, дали в руки стакан спирта. И так сказал председатель судового комитета, поигрывая, между прочим, офицерским наганом: «Братва постановила — выпьешь, не переводя духа, будешь свой в доску, не выпьешь — с корабля долой». Что же мне оставалось делать? Выпил. Выпил до дна. А судовой комитет, в полном составе, глядел — задохнусь я или не задохнусь? Не задохнулся. А не задохнулся потому, что не хотел ударить лицом в грязь. И потому, что не хотел с корабля долой. Я, товарищи, из царских офицеров, вернее, из гардемаринов и не хотел «долой с корабля» в тяжелые времена для родины и новой власти, которой решил служить честно и верно. Вот что я могу сказать по поводу того, что бывало и чего не бывало в те времена на заседаниях судовых комитетов».

Свидетельское показание немолодого, но моложавого, подтянутого военного моряка несколько разрядило атмосферу, и, когда

он же предложил одобрить и поддержать фильм в целом, ревнители типического, до того бушевавшие, вдруг промолчали — тут вошел в силу закон субординации — моложавый командир был никем иным, как только что назначенным, даже еще не вступившим в должность, командующим Балтийским Флотом.

Фамилия его была — Исаков.

Манера поведения...

Михаил Ильич то и дело прибегал к советам Ивана Степановича в Москве, пользовался ими и когда снимал натуру в Аккермане, где пригодились уцелевшие бастионы старинной генуэзской крепости; в Судаке, где с развалин другой твердыни генуэзцев открывался головокружительный вид на черноморские бескрайности; в Одессе, где покачивался «на бочке» воскрешенный искусством двадцатого века корабль века восемнадцатого...

Исаков приезжал на съемки.

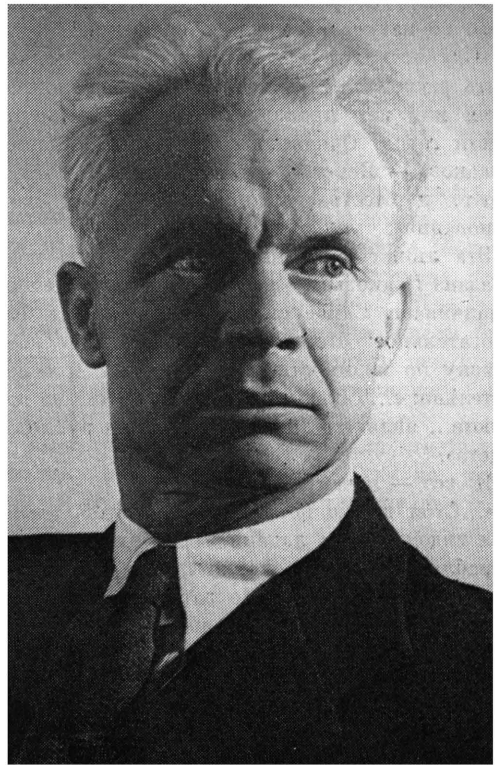
Разъяснял, как надо штурмовать крепость Корфу с моря, что такое гренадеры екатерининского морского десанта.

Даже подсказал манеру поведения, какая характерна была для адмирала Ушакова в кульминациях морских баталий.

Откуда он знал ее, эту манеру?

Сведения об Ушакове, как о человеке, сохранились более чем скудные. Очень немного — в жизнеописаниях примечательных людей восемнадцатого и девятнадцатого столетий, принадлежащих Бантыш-Каменскому, их я обнаружил в той же Публичной библиотеке и узнал из них, что был Ушаков поведения неровного: неуравновешенный, даже необузданный. Способный на поступки, о которых сам впоследствии жалел. Подвержен припадкам ярости и в эти минуты страшен. Не боялся этих припадков один-единственный человек на всем Черноморском парусном флоте, а именно — камердинер ушаковский, тезка по имени и отчеству, Федор Федорович.

В моих архивах есть старый номер журнала «Искусство кино».



Александр Петрович Довженко

Пятый, за 1953 год.

На странице с оглавлением — автограф Исакова. С пометкой. «Барвиха, 9.8.53».

Приписка, его рукой: «Вас, Александр Петрович, наверное, не удовлетворит эта статья, хотя Вы были крестным. Но мудрецы из редакции сократили на 50%, в части оценок, т. к. «неудобно — Вы же сами участник группы!» (?) Как всегда, ущемленному автору изъятое кажется особенно ценным. И.»

«Искусство кино» напечатало обстоятельнейшую статью Исакова о работе Ромма. Смысл определялся названием: «Об исторической достоверности и художественной правде».

Что же писал Исаков в этой статье о манере

поведения неуравновешенного и вспыльчивого по натуре адмирала в сражении?

«Скупость жеста и мимики иногда может быть расценена, как позирование хладнокровием или как проявление некоторой инертности героя. Однако такая линия поведения Ушакова — Переверзева, темпераментного в каюте и бесстрастного в бою, имеет свои основания».

Эта линия поведения Ушакова была подсказана Исаковым, о чем он в статье, конечно, умалчивает. Самое смешное и, я сказал бы, трогательное: Исаков объясняет свою подсказку по видимости вполне научно и основательно: «...Такое поведение флагмана на полуюте... является традиционным для русского флота».

И вот — почему:

«...Стоя в бою перед бизань-мачтой, адмирал видел как на ладони всю верхнюю часть корабля: шканцы, опер-дек, бак и работу марсовых на мачтах. Но зато он был виден со всех сторон, оставаясь абсолютно незащищенным не только от ядер, осколков и пуль (при сближении на картечный выстрел), но и от взоров своих подчиненных. Это надо помнить при сопоставлении поведения Ушакова с поведением командира или флагмана последующей эпохи, когда броня закрыла командный пункт и от снарядов, и от экипажа».

Хитрил Исаков. Все объяснялось гораздо проще, и всех этих тонкостей старинной морской баталии не знал ни я, когда писал сценарий, ни Михаил Ильич Ромм, когда фильм снимался.

Все дело в том, что однажды Исаков наблюдал во время наисовременного морского боя, в Великую Отечественную войну, командующего Азовской военной флотилией адмирала Горшкова, нынешнего Главнокомандующего Военно-Морскими Силами.

Бой был жаркий, вероятно, не менее, чем старинные ушаковские баталии, и чем жарче он становился, тем тише отдавал приказания советский адмирал.

Когда все кипело, клокотало и бушевало — голос его доходил до шепота, интонация — до полного бесстрастия, лицо — до совершенной неподвижности.

Деталь, столь восхитившая Ромма, что он сделал ее точкой художественного отсчета для всей трактовки образа Ушакова.

В рамки научной консультации отнюдь не входило обучение галантным манерам нынешних молодых артистов, облаченных в пышные перья послов иностранных держав и приближенных императрицы, однако Исаков, в поисках исторической достоверности и художественной правды, занимался и этим.

И даже — наглядным примером, особенно насущным в наш не слишком вежливый век.

Меня вызвал на съемки Михаил Ильич — нужно было дописать какие-то тексты для сцены в потемкинском дворце.

Предстоял выход Екатерины. Со всей свитой. Даже с очередным фаворитом. Мне на него не хватило места в сценарии, и я просто обозначил его, написав, что бывшую принцессу Ангальт-Цербскую, ставшую российским самодержцем, сопровождает «томный и необыкновенно красивый Ланской». О том, что он был томен и необыкновенно красив, я вычитал в жизнеописании Екатерины, и своими двумя строчками поставил ассистентов Михаила Ильича в труднейшее положение — с ног сбились, пока, наконец, не нашли артиста, соответствующего этой кондиции.

Был час ночи, когда мы с женой вошли в павильон.

И — одна из тех кинопауз, когда никто не понимает, почему и из-за чего вдруг все остановилось — то ли нет одной перчатки у посла, то ли не хватило для фрейлин вееров из страусовых перьев, а то, может, у кого-то из вельмож отклеился ус... Кто знает? Никто.

Сидели все, развалясь, на карельских креслицах и диванчиках. Рядом с томным и необыкновенно красивым Ланским, вытянувшим длинные ноги в туфлях с красными каблуками, сидел, как всегда подтянутый и собранный, адмирал Исаков, приглашенный Роммом на эту ответственную съемку. Костыли его были прислонены к ручкам елизаветинского кресла.

Когда мы вошли, никто из актеров не изме-

нил поз, кто-то помахал рукою в знак привета, кто-то кивнул головой — один Исаков, увидев вошедшую в павильон даму, вскочил, не взяв костылей, и, проскакав на одной ноге, поцеловал ей руку. Свершив сей обряд, также непринужденно, на одной ноге, проскакал обратно. Но не сел, пока не села дама.

И тут все мои современники, которым был преподан урок манер, встали, застыв от изумления, встали артисты, операторы, ассистенты, встал даже сам томный и необыкновенно красивый Ланской, раскрывший рот от изумления и утративший на сей раз необходимую для образа томность...

Ромм штурмует Корфу...

Прокручен ролик под кодовым названием «Хандра». Свет в зале. Новая сигарета в зубах у Ромма. Выжидательный взгляд — на консультанта, адмирала И. С. Исакова, на Юдина—Сенявина, на Ливанова—Потемкина.

Борис Николаевич продолжает играть Потемкина-Таврического.

— По-моему,— в голосе его звучат покровительственно-вельможные нотки,— с автора бутылка коньяку. Главнокомандующему, во всяком случае. Ну, и курьеру — тоже можно...

— Кажется,— дрогнувшим голосом говорит Ромм,— что-то получилось.

Ромм устал.

По трудоемкости эта работа — самая тяжелая в его богатой практике.

— Суворов говорил,— заметил он, когда была, наконец, отснята и вторая серия,— такие крепости, как турецкий Измаил, можно брать только раз в жизни. Я далек от того, чтобы сравнивать себя с Суворовым. Однако такие фильмы, как этот, тоже можно снимать — раз в жизни...

Главные трудности были, разумеется, связаны со взятием острова Корфу с моря гренадерами ушаковского десанта и моряками российских фрегатов.

И те и другие находились под командованием Ромма.

Но не только они одни.

Оборонявшие крепость солдаты Бонапарта — тоже.

И те, и другие, и третьи — матросы Черноморского Флота и солдаты пехотного полка Таврического военного округа...

«Сначала наша затея казалась невыполнимой,— напишет Ромм впоследствии,— драка на краю отвесных скал грозила несчастными случаями, восемнадцатиметровые лестницы то и дело подламывались... Представлялось невероятным, как это в жизни брались штурмом подобные крепости под огнем неприятеля, если их стены невозможно было преодолеть в мирных условиях...»

Репетировали долго, осваивали старинную технику штурма скрупулезно, учились взбираться по штурмовым лестницам не одну неделю...

Некоторые команды, отдававшиеся на репетициях будущего штурма, вызывали смущение. Например:

— На молитву, шапки долой!

И флотский офицер, прикомандированный к съемочной группе, запротестовал:

— Мне еще политработу с ними вести, подавайте команду сами, товарищ режиссер.

Что поделаешь — вооружившись рупором, Ромм мужественно приказывал:

— Внимание! Мотор! На молитву, шапки долой!

Наконец все было готово к решающему дню.

Матросы и гренадеры десанта заняли свои позиции, солдаты Бонапарта — свои.

Пошли на штурм одетые в мундиры конца восемнадцатого столетия две тысячи солдат пехотного полка и пятьсот матросов Краснознаменного Черноморского Флота.

И тут у одного из матросов — на переднем крае и на первом плане!!! — падает треуголка. И вместо того, чтобы бежать, бежать неудержимо вперед, матрос смущенно оглядывается, нагибается, поднимает треуголку.

Все пропало!

Снова начинается дотошная подготовка к штурму, тушат дымы, заряжают орудия, готовят взрывы.

— Дымзавесчики, на исходные позиции!

Снова Ромм на командном пункте. Его голос — в рупоре.

— Артиллерия, огонь! Давай взрывы! Передний план, пошел! На штурм Корфу вперед! Ура-а! Ура-а! Ура-а-а!

Фу-у... На этот раз ни у кого треуголка не падает, слава богу...

Уже полезли по штурмовым лестницам, уже в люльках, привязанных канатами к скалам, операторы Шеленков и Иоланда Чен.

Корабли штурмуют бастионы.

Но вот... качнулась одна из штурмовых лестниц! Чуть не свалился один из матросов... И — как не помочь другу! — сжалившийся «француз» перегибается через стену и протягивает товарищу руку.

Все погибло. У режиссера состояние, близкое к предынфарктному...

«Через час в третий раз снимаем этот кадр, в котором участвуют две тысячи пятьсот человек. На этот раз не вовремя начала стрелять артиллерия и отстал передний план. В четвертый, в пятый, в шестой раз повторяем мы съемку. А за это время переменился ветер, приходится переносить дымы, переставлять орудия. Наконец кадр снят — все в порядке!»

Рассказ Ромма о том, как он снимал взятие крепости Корфу, не раз слышанный мною на наших встречах со зрителями после выхода фильма, кончался одной и той же меланхолической фразой:

— Мы получили пять секунд полезного действия для картины...

Досуги старого адмирала

После конца съемок, на маленькой, с суровым изяществом обставленной даче адмирала в Краскове был устроен прием. Как всегда у Исакова, каждого гостя ждали маленькие сувениры, кратенькие, написанные с юмором милые и уважительные записочки.

Потом, уже став писателем, задумав серию рассказов «Досуги старого адмирала», Исаков делился с друзьями замыслом: «Внешне слегка юмористичны и романтичны, однако под спудом флотского зубоскальства — серьезности хоть отбавляй...»

И тут, на исаковской даче, где мы с Роммом впервые познакомились с адмиралом Кузнецовым и с маршалом Буденным, и с летчиком-испытателем Коккинаки, хозяин тотчас же установил стиль корабельной кают-компании, где «под спудом флотского зубоскальства — серьезности хоть отбавляй...»

Припоминали забавные случаи из флотской жизни. И не менее забавные — о том, как снимался в двадцатом веке фильм о баталиях восемнадцатого века, а Буденный как-то незаметно, но целеустремленно сворачивал разговор на роль конницы, не утратившей непреходящего своего значения и в век грандиозных танковых и воздушных сражений...

И, учитывая морскую аудиторию, а главным образом, укоризненные взгляды своей моложавой и привлекательной супруги, оправдывался тем, что кавалерия по своей сути всегда была близка флоту, недаром в Первой Конной пулеметчиком был Всеволод Вишневский, недаром можно было обнаружить флотских из морской пехоты, в трудную минуту пересевших на коня и совершавших дерзкие конные рейды в глубь противника...

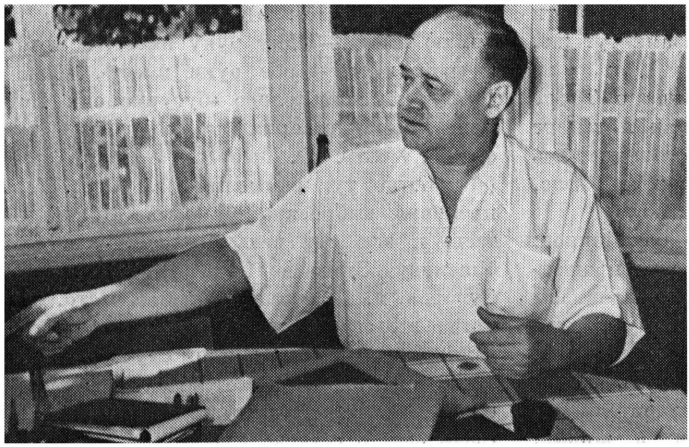
А хозяин, улучив минутку, озорно шепнул мне, что когда-нибудь, если будет у него досуг, он с удовольствием напишет об этом дне, включив его в серию «Досуги старого адмирала»...

Второй консультант

В сороковых годах судьба вновь свела меня с академиком Евгением Викторовичем Тарле, ошеломившим еще до войны, при первом знакомстве под Ленинградом, в бывшем Царском Селе, своей сверкающей, беспримерной эрудицией и поистине нечеловеческой памятью.

Сценарная студия Министерства кинематографии отправила ему — он жил под Москвой, в Звенигороде, в академическом поселке — мой сценарий «Адмирал Ушаков» на предмет научного заключения.

Прочитав, написал письмо директору Сценарной студии. И одновременно — автору:



Адмирал И. С. Исаков на даче в Красковe

«Прочел Ваш сценарий об Ушакове, хотя мне прислали убийственно неразборчивый, сливающийся экземпляр (верно, 15-я копия!) и я далеко не все разобрал. Сценарий в общем мне понравился и особых исторических «lapsus»ов я не усмотрел. Личной встречи Нельсона и Ушакова не было. Это бы надо иначе. Лица очерчены в общем верно. Только Павел слишком уж орет и рычит, сбавить бы на полоктавы.

М. б., следовало бы побольше сказать о взятии Корфу. М. б., следовало бы как-нибудь упомянуть, что Ушакова у ж е т о г д а прозвали «морским Суворовым».

Прилагаю несколько своих беглых замечаний (поскольку я разобрал машинописную мутную работу).

Начало очень, по-моему, хорошо. Но конец несколько скомкан. В общем же показ фильма будет полезен, тем более что об Ушакове пишут теперь даже — увы! — в таких (некогда почтенных) изданиях, как «Морской сборник», много вздора, крайне невежественного».

●

Пригласил к себе — под Звенигород.

Приезжаю. Передаю привет от встретившегося по пути, на одной из переделкинских аллей, Корнея Ивановича Чуковского.

Евгений Викторович, улыбнувшись в ответ, тут же читает наизусть отрывок из дореволюционной, шумно-скандальной книги Чуковского «От Чехова до наших дней», где всем крупнейшим братьям-писателям воздается по серьгам. «Читает» так, что кажется — держит в руках раскрытую книгу.

●

Самого Корнея Ивановича память Тарле поразила еще в далекие предреволюционные годы. Впервые он увидел знаменитого историка в 1910 году, в гостях у Короленко — и когда Владимир Галактионович задал Евгению Викторовичу вопрос, относившийся ко временам Пугачева, гость, необычайно учтиво отвечая великому писателю, наизусть процитировал письма и указы Екатерины II, отрывки из державинских мемуаров, неизвестные данные о генерале Михельсоне...

Зашел тогда же, у Короленко, разговор о Наполеоне, и Тарле «так легко и свободно шагнул из одного столетия в другое, будто был современником обоих: без всякой натуги воспроизвел наизусть одну из антинаполеоновских речей Жюля Фавра, потом продекламировал в подлиннике длиннейшее стихотворение Виктора Гюго, шельмующее того же злополучного императора Франции, потом привел в дословном переводе большие отрывки

из записок герцога де Персиньи, словно эти записки были у него перед глазами тут же, на чайном столе».

А заключает свое воспоминание о Тарле Чуковский таким точнейшим, как я вскоре убедился на своем опыте, столкнувшись «по делу» с Евгением Викторовичем Тарле, резюме:

«...Для него не существовало покойников: люди былых поколений, давно уже прошедших свой жизненный путь, снова начинали кружиться у него перед глазами, интриговали, страдали, влюблялись, делали карьеру, суетились, воевали, шутили, завидовали — не призраки, абстрактные представители тех или иных социальных пластов, а живые, живокровные люди, такие же, как я или вы.

Я слушал его, как зачарованный. И, конечно, не только потому, что меня ошеломила его необычайная память, но и потому, что я никогда не видал такого мастерства исторической живописи».

«Не умея писать исторические романы — их не пишу...»

Приглашенный, уже после войны, на специальную конференцию-совещание в Союзе писателей, где собрались исторические романисты, Тарле сказал, улыбаясь, с милой язвительностью:

— Мое сильное преимущество перед вами, многоуважаемые товарищи, что я, не умея писать исторические романы, их не пишу.

Помню, эта его преамбула была встречена смехом и аплодисментами. Помню и то, что иные из участников совещания были шокированы.

Вот лишь некоторые из многих его замечаний по сценарию, целиком подтверждающие резюме Корнея Ивановича...

«Стр. 26. «Бенгальские огни» и «бутафорские деревни» в XVIII веке не говорили. Нужны другие выражения». «Стр. 30. Сенявин дан несколько пародийно! Его стоит дать много значительнее. Он ведь прямой продолжатель Ушакова в серии морских русских героев». «Стр. 38. Цитату Петра привести лучше и точнее»: «Который потентат одну армию имеет — одну руку имеет, а который и флот имеет — обе руки имеет». «Стр. 38. Лучше заменить слово «бусурманов». Потемкин обычно говорил т у р к а. «У турки флот»...» «Стр. 39. Выбросить «кишка тонка» (абсолютно тут немыслимо!)». «Стр. 77. Непременно выбросить «а вы не прикидывайтесь» и всю эту речь Суворова с советами Ушакову. Этого не было и не могло быть. Суворов, м. б., и прикидывался часто, но никогда этого никому не говорил. Эта откровенность была ему в данном случае абсолютно несвойственна. Весь этот абзац — неуместен». «Стр. 106. Такой встречи личной не было (речь идет о встрече Ушакова и Нельсона.— *А. Ш.*)». «Стр. 114. Леди Гамильтон никогда не говорила на людях с Нельсоном п о в е л и т е л ь н о. Изменить бы тон этой сцены». «Стр. 99. Эмма не обращалась никогда к Нельсону «сэр», а «милорд» (потому что он был лордом)». «Стр. 71. Не нужно влагать в уста султана «халва, халва» (у меня была в уста султана вложена известная на Востоке поговорка «Оттого, что на улице кричат: «Халва, халва!» — во рту слаще не станет!..» — *А. Ш.*) и не нужно пускать дым в лицо англичанина. Султаны на приемах держались важно, напыщенно, еле роняли слова и не курили».

Изверившись в том, что принятый кинематографом сценарий об Ушакове, на который я потратил несколько лет, будет поставлен, я решил — об этом я уже упоминал выше — написать на основе сценария пьесу «Флаг адмирала». Осуществив намерение, снова послал Евгению Викторовичу в Ленинград новую рукопись.

«Вы желаете, чтобы я указал недостатки,— тотчас же откликнулся он.— Отмечаю кое-что лишнее».

Самые, казалось бы, третьестепенные мелочи не ускользали от него. Справедливо раздражало консультанта, что Ушаков назвал Нельсона «сэром Нельсоном»: «...Англичане никогда не говорят фамилию и «сэр», не прибавляя имени. «Сэр Горацио Нельсон» или «сэр Горацио». Но ни в коем случае н е «сэр Нельсон». А кроме того, он был не «сэр»,

а милорд, пэр Англии, «сэр» применяется к баронетам, а не к целым лордам».

Обиделся, когда в моей пьесе пугачевец Тихон Рваное Ухо (потом, в фильме, его сыграет Сергей Бондарчук) назвал Пугачева «Емелькой». «Емелей», но не «Емелькой».

Не могу в этом месте не вспомнить об одном курьезе, случившемся несколько позже, в связи с «Емелей» Пугачевым и пугачевцем по прозвищу Тихон Рваное Ухо.

Я придумал эту фигуру, сочинил, нафантазировал от начала до конца. Не было в истории беглого крепостного Ушакова с таким прозвищем; не было столкновения Ушакова с ним в херсонскую чуму; не было признания Тихона Ушакову перед баталией, выслушав которое Ушаков сказал Тихону, что он «сего не слышал».

Было лишь одно правдой. Тогда на Черноморском флоте попадались беглые, бежавшие от помещичьих измывательств в Новороссию. Нужны были мастеровые на верфи, для строительства молодого флота, нужны были матросы, и их брали в дело, не спрашивая родословной.

Каков же был восторг мой, когда, войдя однажды в комнату съемочной группы Михаила Ильича Ромма, я увидел специально приглашенного для просвещения группы молодого историка и услышал собственными ушами, как тот объяснял слушателям, что связи Пугачева с офицерами радищевского толка на Черноморском флоте подтверждаются исторически: наличием среди моряков таких людей, как, например, известный по архивным материалам знаменитый матрос — бывший пугачевец, по прозванию Тихон Рваное Ухо...

И я еще раз оценил по достоинству истинную эрудицию моего второго консультанта, «современника» нескольких столетий...

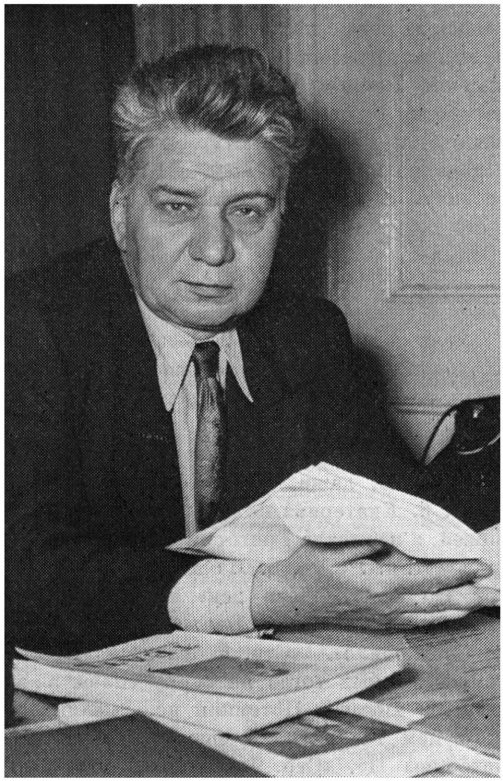
«Стр. 31. Потемкин был президентом военной коллегии, был главнокомандующим армиями и флотом на Черном море и берегах, но не был фельдмаршалом». «Стр. 68. Баталия при Абукире называлась тогда «при Ниле...» «Стр. 90. Нельсон был новопожалованным лордом и никаких «родовых замков» у него не было».

Когда я наконец оставил Тарле в покое, взялось за него с новой энергией Министерство кинематографии СССР. Мы с Михаилом Ильичом Роммом закончили режиссерскую разработку будущих двух фильмов «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы», и сценарий вновь был послан Евгению Викторовичу. И вновь он тщательнейше взялся за его изучение.

Отзыв-заключение — на восьми страницах пишущей машинки. И снова, кроме общих оценок и замечаний, поражающие своей скрупулезностью уточнения словесных оборотов, выражений, деталей — словно бы сейчас, рядом, слышит ухо Тарле речь персонажей из далей веков, их интонацию, нюансы...

Привожу лишь некоторые из его пожеланий, советов, даже — требования...

«Стр. 5. Екатерина не называла Потемкина Гришей, а называла Григорий, дружочек Григорий и т. д.». «Стр. 6. Из Херсона в Петербург «за шестнадцать ден» тогда едва ли можно было доскакать. Больше к трем неделям подходило». «Стр. 6. Алексей Орлов-Чесменский был тогда на верху славы из-за Чесмы, и никогда Потемкин не осмеливался так о нем говорить да еще в присутствии Екатерины II». «Стр. 9. Тогда не говорили никогда «его султанское величество», а говорили: «блистательная Оттоманская Порта». Именно так обозначали дипломаты константинопольское правительство». «Стр. 51. В этой обстановке никогда Потемкин не говорил Екатерине «ты» и не называл «матушка-государыня», а говорил: «Гневаться не извольте, ваше императорское величество!» «Стр. 53. Вильям Питт Младший был не короткий, а очень высокий человек, и вовсе не апоплексического сложения. Никаких бакенбард не носил, а был гладко выбрит. Ни в коем случае Вильям Питт не мог говорить: «Мой великий отец Вильям Питт Старший», а должен был говорить и говорил всегда: «Мой великий отец лорд Чатам». «Стр. 105. При всех недостатках и вредных качествах Мордвинова, от которых в самом деле страдал Ушаков и Черноморский флот, не следует забывать, что как-никак впоследст-



Николай Федорович Погодин в редакции журнала «Театр»

вии декабристы прочили Мордвинова на одно из важных мест в случае победы восстания».

Во второй серии: «Стр. 5. 6-ю строку сверху надо изложить так: «А он с вахт-парада ушел потому, говорили, что вдруг живот заболел». Ведь самое важное тут, что именно Суворов сам заявил это публично». «Стр. 6. Вместо «бездарен» — «умом не вышел» (слово «бездарный» тогда совсем не употреблялось)». «Стр. 21. Султан не обходил никого, а сидел, и к нему подводили представлявшихся». «Стр. 105. Непременно заменить: вместо «ваша совесть солдата» надо: «ваша совесть моряка». Тогда и в английском и в русском флоте моряки, начиная от матросов и кончая адмиралами, считали почти личным оскорблением, если их называли солдатами». «Стр. 106. Никакого рукопожатия Ушакова с Нельсоном быть не могло». «Стр. 111. Вставить слова Александра: «России флот не так нужен, как армия».

●

Когда вышел на экраны снятый Роммом двухсерийный фильм, оказавшись в Ленинграде, я навестил Евгения Викторовича.

Пили с ним кофе в его кабинете — окнами на Неву.

Нездоровье приковало его к креслу, но по-прежнему ум был ясен, светел, ироничен, по-прежнему память — сверхъестественная. Надписав мне только что вышедшую «Крымскую войну», галантно привстав, вручил оба тома этой блистательной работы.

И тут же заговорил о Паустовском, о его, поразившем Тарле блеском, поэзией и живописностью слога, «подвале» в «Правде», посвященном адмиралу Ушакову и нашему с Роммом фильму.

— Мне бы так в жизни не написать! — сказал с молодой завистью.

И тут же свирепо обрушился на только что вышедший некий исторический роман — за серость, за вялость, за нудность.

Так же внезапно перевел речь на взаимоотношения Ушакова и Нельсона.

Все-таки я не удержался — сказал ему, что встреча Ушакова с Нельсоном была, была на самом деле, что доказывает уникальнейшая книга, найденная в библиотеке Исакова.

— Встречи не было,— насупившись, сказал Тарле.

— Книга написана очевидцем,— сказал я.

— А вы не знаете пословицы: «Врет, как очевидец?» — сердито спросил Тарле.— Кстати, пословица — не новая. Так говорили в прошлом веке.

И снова показалось мне, что рядом с нами, тут, в кабинете, кружились у него перед глазами люди былых поколений. «Интриговали, страдали, влюблялись, делали карьеру, суетились, воевали, шутили, завидовали...»

Чуть-чуть о Ромме и о Довженко

После всех обсуждений, поправок Тарле, замечаний художественного совета готовим окончательный вариант, к вечеру режиссерский сценарий должен уехать к машинистке.

Мы покинули Болшево.

В Переделкине.

Опаздываем к срокам — вот-вот начнутся съемки.

Работаем на открытой, летней, дачной веранде.

Постукивая палкой, не торопясь, поднимается по лесенке Александр Петрович Довженко.

Визит его внезапен — гулял по лесу, завернул.

Извинился, что помешал, сказал — ненадолго.

Присел.

Глянул на раскинутые по столу режиссерские разработки, понимающе кивнул.

Оглядел веранду, взглянул через окно на штакетник, отделяющий дачу от соседей, покачал головой, с печалью и укоризной:

— Какое стихийное бедствие эти штакетники, боже ж мой, какое надругательство над гармонией природы и над законами человеческой эстетики, и над самим человеком, не разумеющим, что творит.

Он был совершенно прав, Александр Петрович Довженко. Штакетники, действительно, пакостили природу.

Но сейчас нам было не до штакетников. Мы опаздывали к срокам.

Между тем Александр Петрович продолжал, как бы размышляя вслух:

— Если уж так назрела необходимость отделиться от соседа... или, быть может, отделаться?.. Ну, если уж полная безвыходность — в крайнем случае, выдерните штакетник, выбросьте его вон, а еще лучше сожгите, чтобы никто более на него не позарился. И там, где был штакетник — сооружите стену из фанеры, сейчас я вам скажу, сколько ее вам понадобится... Думаю, листов двести. Ну, быть может, двести пятьдесят... Ну, триста. Не больше.

Ромм, нервничая, закурил.

Довженко искоса взглянул на него, продолжал, не торопясь:

— Загрунтуйте ее, фанеру, и нарисуйте на ней море.

Тут он провел палкой по воздуху, чертя воображаемые волнистые линии.

— И, кстати, фильм ваш — морской...

Снова прочертил палкой волнистые линии.

— Море. Спокойное. Синее. А сюда,— ткнул палкой в воздух,— сюда надо вбить гвоздь. Обыкновенный длинный гвоздь. И повесить на нем спасательный круг. И сюда — гвоздь. А на нем — купальный халат.

Снова презрительно поморщившись, глянул через окно на штакетник.

— Будут люди, которые посчитают это мое разумное предложение за фантазию, но я говорю это вам, надеясь, что вы меня верно поймете. Скажу вам так. Это будет красиво. А штакетник сожгите. Михаил Ильич, почему вы молчите, разве я не прав?

Ромм согласился, что в предложенной идее много заманчивого, однако тревожно поглядел на часы.

Но Александр Петрович не обратил внимания на роммовское беспокойство. Опершись на палку, помолчал. Задумался, возможно, домысливая будущую картину — образ Черного моря, и берега, и пляж с морской галькой в подмосковном лесу...

Потом, словно бы очнувшись, посмотрел на стол с разбросанными разграфленными листами.

— Режиссерский?

— Да, кончаем, опаздываем к съемкам,— закивал Михаил Ильич.

Довженко спросил, кто будет играть Потемкина, он видел в Театре киноактера спектакль «Флаг адмирала», поставленный Э. Гариным и Х. Локшиной, там Потемкина играл Борис Тенин; припомнил, как в момент выхода Екатерины на авансцену вышла кошка, спросил, знаем ли мы, что запорожцы называли князя Таврического Григорием Нечесой и что взаимоотношения Григория Нечесы с Запорожской Сечью были наизапутаннейшими...

Время шло.

Незаметно Александр Петрович перешел на космос. Его занимала эта тема давно, он постоянно возвращался к ней, до выхода человека во Вселенную еще было далеко — но он уже говорил об этом, как о ближайшем дне человечества. И как всегда — по-своему, по-довженковски, поражая неожиданными метафорами, причудливостью сравнений, поэзией присущего лишь ему языка...

Схватился за голову — вспомнил: его давно ждет приехавший из города сценарист.

И, помахав на прощание палкой, торопливо зашагал к калитке.

Ромм посмотрел вслед, засверкал глазами, прошипел:

— Вопиюще! Потеряны два драгоценнейших часа!

Закурил.

Подошел к окну. Поглядел на злосчастно торчавший штакетник.

— Море,— ядовито сказал.— Синее. Спокойное. А в нем утонул почти целый рабочий день.

Выпустил дым.

— Слушайте,— сказал он проникновенно.— А вам не захотелось поклониться этому человеку? Вот так. Низко-низко. У меня, не скрою от вас, было такое желание. Хотя и злился. Если хотите знать, я боролся с этим желанием как мог. Понимаете, почему низко-низко? Я вам скажу. Тут только что был гений. Да, дорогой мой. Тут был гений. И... и давайте работать, нам-то с вами ничего больше не остается...

Правила вежливости

Ромму предстояло, как говорят в кинематографе, «запускаться» — и срочно. Разрешение на запуск двух серий получено, вместе с «зеленой улицей» для съемок, внезапно; режиссерский сценарий еще не готов, надо успеть отснять дунайскую и крымскую натуру, мы с Роммом засели плотно в пустынном, зимнем Болшеве, в Доме кинематографистов, уговорившись, что не покинем его, покуда не поставим слово «Конец» в конце второй серии.

Рядом с нами, во втором этаже дома, поселился Борис Горбатов. Была тогда в личной его жизни большая беда; пытался спастись от нее днем неустанной работой над романом, писал запоем, а бессонные ночи коротал чтением Дюма и Понсон дю Террайля, затрепанные томики сочинений которого не успевал ему менять приезжавший из города литературный секретарь. По утрам уборщицы выносили из номера Горбатова черные пластмассовые пепельницы, полные окурков, дымил он непрестанно, томики с галантными приключениями забвения не приносили, не спал, сжигая себя мукой ночных размышлений и работой на износ.

Он и умер скоро, сорока четырех лет от роду, оставив рукопись так и незаконченного романа, начатого тогда, в Болшеве.

Три раза в день мы отрывались от письменных столов, чтобы сбежать вниз, в столовую, не глядя ни на кого, быстро слопать свой завтрак, свой обед, свой ужин и, не теряя ни минуты, вернуться в свои кельи, к работе.

В это время года в Доме не было почти никого из знакомых кинематографистов, путевки продавались другим профсоюзам, и это нас вполне устраивало, незнакомые люди нам не мешали.

Однажды девица из Комитета по делам искусств, сидевшая за нашим столом, понизив голос, сообщила:

— А ведь вас тут не любят.

Кто не любит? Кого? Почему?

Разъяснилось. Нас, троих, не любят из-за того, что мы вбегаем в столовую торопливо, едим торопливо и так же торопливо убегаем, ни с кем не общаясь. Как бы теперь сказали — «некоммуникабельны».

Наша торопливость расценена как высокомерие, нежелание обращать внимание «на простых людей», нас квалифицировали как зарвавшихся и оторвавшихся.

Все трое были и огорчены и озадачены.

Собрались в номере у Горбатова, чтобы обсудить создавшееся очень расстроившее нас положение и попробовать рассеять атмосферу недоброжелательности, сгустившуюся над нашими бедными кельями.

Увы, поздно.

С утра приезжала новая смена — срок путевок этой истекал сегодня вечером.

И старая смена отдыхающих унесет легенду о нашей чванливости, надменности и высокомерии. И это — непоправимо.

Но урок был извлечен.

Приехала новая смена. Опять были совершенно незнакомые нам люди из других профсоюзов, но мы, умудренные, теперь не позволяли себе пробегать к своему столику, как в прошлом месяце,— напротив, степенно шли по столовой, приветливо кивая сидевшим за другими столами, желая им доброго утра или доброго вечера, а то и просто приятного аппетита.

И в самом конце срока путевок второй смены, когда мы с Михаилом Ильичом шли к финишу и уже собирали чемоданы для поездки в Москву, в комнату Ромма постучались и вошли две немолодые женщины. В руках у одной было три цветка.

Им сказали, что мы завтра покидаем Болшево, вот они и пришли по поручению всей смены отдыхающих поблагодарить нас троих за то, что, несмотря на нашу занятость, мы были неизменно и трогательно внимательны к отдыхающим тут, хотя и незнакомым нам людям.

И пожелали успеха двухсерийному фильму, над сценарием которого мы трудились, и роману, который писал здесь Борис Горбатов. И вручили нам с Роммом по цветку.

А третий цветок они просили передать Борису Горбатову, который уехал с утра в город, на киностудию имени Горького, к Леониду Лукову, на съемки фильма по своему сценарию и должен был вернуться в Болшево поздно ночью.

Оказывается, они были в полном курсе наших дел, о которых мы им никогда не говорили.

«А здесь курить нельзя...»

Снова в Болшеве, в Доме кинематографистов, теперь уже забитом и шумном. Семинар сценаристов, вместе с прозаиками, каковые, кряхтя, с великой неохотой согласились попробовать себя в кинематографе. Как они объясняли: «Бес попутал»...

Вечерами — то, что особенно соблазняло прозаиков — «крутят» классические ленты — наши и зарубежные.

Это называется — ретроспектива.

В тесном зале, вместе с семинаристами мэтры, мастера кинематографии.

Сегодня — одна из старых, нашумевших некогда картин. Золотой фонд.

И сам режиссер тут. Сегодня была у него долгая беседа с прозаиками, обучал их кинематографическому уму-разуму.

Заметно нервничает. Застыло над креслом, где он уселся, облачко табачного дыма.

Среди зрителей немало молодых людей, никогда не видевших этого старого фильма.

Мелькнул последний кадр.

Для них — открытие. И по-другому думают о том, кого они еще два часа назад мысленно сдавали в тираж.

Но открытие и для тех, кто смотрит ленту вновь, прожив уже целую жизнь. И войну — в том числе.

Курят в закутке близ просмотрового зала, долго не расходятся, возбужденные, взволнованные.

Наконец, ушли.

Ушел, сложив коробки с частями и киномеханик.

Пришла уборщица.

И увидела в пустом зале понуро сидевшего, с папиросой в руках, человека.

Режиссера, поставившего этот фильм, после которого ему уже не удавалось сделать ничего сколько-нибудь значительного.

«Первая и, увы, непревзойденная...»

— А здесь курить нельзя,— сказала уборщица назидательно и — осеклась: сильно немолодой незнакомый ей человек поднял на нее глаза, полные слез.

Тайфун «Эмма»

На четвертые сутки похода в моей каюте на «Адмирале Сенявине» поехали чемоданы, перекинулось вертящееся кресло, плексигла-

зовая плита слезла со стола следом за пепельницей.

С шаловливостью, не свойственной этим массивным предметам, они пустились вперегонки взад-вперед по каюте. Лишь книги на полке, предусмотрительно забранные стальными прутьями, да лампа и вентилятор, крепленные по-штормовому, остались незыблемыми на положенных им местах.

Я взял с собою в путешествие два томика из собрания сочинений Гончарова — и не раскаялся.

Хотя ноги тоже начали выписывать неясные для нас самих узоры, я воспринимал все эти шалости двенадцатибалльного шторма с улыбкой, ибо только-только вслух перечитал полные веселого ужаса гончаровские строки:

«...Ящики выскочили из своих мест, щетки, гребенки, бумаги, письма — все ездило по полу, вперегонки, кто скорее скакнет в угол или на середину».

В двенадцать ноль-ноль, как всегда, старший помощник командира крейсера, войдя в салон, произносил свое традиционное: «Прошу к столу, товарищи офицеры». Вместе с другими входили мы в кают-компанию. Хлеб не разложен, как обычно, на тарелках — тарелки бы слетели! Непременное на флоте первое отменилось — кушать суп в тайфун, хотя бы и окрещенный уютным именем Эмма, разумеется, можно наловчиться, однако опасно для одежды ближнего, не говоря уже о своей.

И вновь я заулыбался, добравшись кое-как, цепляясь за переборки, до своей каюты и найдя во «Фрегате «Паллада» соответствующее место: «Чашки, блюдечки, хлеб и прочее полезло то в одну, то в другую сторону. Да и самим было неловко сидеть за столом, сосед наваливался на соседа».

Гончаров сопровождал меня неизменно и в заливе Лусон, когда наш «Адмирал Сенявин», как и некогда фрегат «Паллада», швыряло, как жалкую спичечную коробку: «Огромные холмы с белым гребнем, с воем толкая друг друга, встают, падают, опять встают, как будто толпа выпущенных на волю бешеных зверей дерется в остервенении, только брызги, как дым, поднимаются, да стон носится в воздухе. Фрегат взберется на голову, дрогнет там, на гребне, потом упадет и начинает скользить с горы».

Как ни искусно прокладывало курс наше командование, вежливо уклоняясь от настойчивых и нескромных притязаний вышеупомянутой «Эммы», свидание с ней все-таки состоялось. К счастью для нас, да и благодаря умению и выучке кораблеводителей, мы попали не в эпицентр тайфуна. Жестокосердная

В. Вишневский и С. Вишневецкая после парижской премьеры фильма «Мы из Кронштадта». 1936 год

красавица южных морей коснулась нас лишь своим хвостом, но и это прикосновение было более чем ощутимым и, правду сказать, не слишком приятным.

Тайфун означает по-японски — черт. И так оно и есть.

Корабельная трансляция передает приказание командования: без нужды на верхнюю палубу не выходить, идущим по служебной надобности надевать спасательные жилеты. На ходовом мостике принимают радиограммы метеостанций Владивостока, Токио, Сан-Франциско, сообщающие, куда двигается тайфун «Эмма», силу ветра, его отдельные порывы, перемещения эпицентра тайфуна, его направления, и корабль тоже меняет свое направление, скорости, маневрирует, уходя от эпицентра.

На корабле никто не спит — и уже не первые сутки. Трудно стоящим вахту в машинном, да, в общем, трудно всем. Если на нашем корабле скрежет корабельных надстроек такой, словно бы кто-то раздирает их на части — что же сказать об идущих впереди нас и следом за нами эскадренных миноносцах, крен которых сорок—сорок пять градусов; кажется, что они идут на боку, да и на самом деле оно так и есть: они то и дело зарываются в гигантские волны и вот-вот уже исчезнут, не появятся на гигантской волне... И тогда...

Но нет, появились...

Выходим на верхнюю палубу, лезем наверх, на шлюпочную, нарушая приказ, добираемся до одной из верхних площадок, откуда открывается вид, потрясающий и жутковатый. Волна десять-одиннадцать баллов, ветер — двенадцать.

Такого зрелища я никогда в своей жизни не видел и, наверно, никогда не увижу.

Мне повезло — жесточайший шторм, швырявший наш могучий крейсер, как жалкую спичечную коробку, длился четыре дня, тайфун «Эмму» не мог вычислить даже прозорливый и насмешливый Головко, когда, поглядывая на нас, водил своей волшебной палочкой по мировому океану...

«Эмма» запомнилась навечно, но еще более люди в тайфуне.

И особенно — одна психологическая деталь.

Жалею, не удалось ее ввести ни в пьесу «Океан», ни в одноименный фильм.

«Не влезла»...

Сразу же после ухода из Владивостока поднялся свежий ветер, начался шторм.

Так, небольшой, по моряцким понятиям. Штормик. Четыре, от силы пять баллов.

Однако на эскадре немало матросов по первому году службы. Моря по-настоящему не знали.

Укачались. В первые же сутки похода.

Службу несли невесело, лица осунулись, пожухли. Ходили по палубам, нет-нет да хватаясь за переборки. От пищи отказывались.

А разразился тайфун, по сравнению с которым тот, первоначальный, штормик показался не более чем идиллической речной зыбью, не укачало ни одного человека.

Было, правда, не до еды, но не укачало.

Великая собранность — перед лицом реальной опасности. Похожая в чем-то даже на памятную мне собранность ленинградцев в блокаду.

Весь «Адмирал Сенявин», с его сложнейшими механизмами, неусыпной вахтенной службой, кубриками, каютами, командным мостиком, был на одном нерве, на одном дыхании, это подчеркивалось лаконизмом в выражении чувств, волнений, ощущений...

Я подслушал краткий диалог двух офицеров на верхней палубе, следивших, уцепившись за поручни, за катившимся на крейсер очередным многоэтажным водяным валом.

— Много воды,— сказал один.

— Более чем,— подтвердил другой.

Пьесы моей о современных военных моряках еще и в помине не было, но ее две первые фразы уже были рождены прототипами.

Из океанской «тысяча и одной ночи...»

Снова пересекаем экватор, и летние кители, и белые форменки сменены на шинели и бушлаты, и родной и колючий северный ветер, и мороз, и крутящаяся снежная пыль.

Отряд кораблей, пройдя в общей сложности

около восьми тысяч миль, исполнив миссию доброй воли, идет в бухту Золотой Рог...

Месяц общений с матросами, с офицерами, месяц наблюдений, месяц размышлений...

Даже забавный и невинный розыгрыш, жертвой которого я стал в походе, пригодился. По-своему.

Я работал в каюте, когда постучался дежурный матрос — командир корабля просил быть к обеду на пять минут раньше обычного.

Есть!

Собравшимся в кают-компании офицерам командир объявил — сегодня мой день рождения (?!) — и вручил мне адрес, исполненный типографским способом. Я чувствовал себя Хлестаковым, но объявить, что тут путаница, мой день рождения уже был два месяца назад, значило бы поставить в неловкое положение командира крейсера.

Сели обедать. По корабельной трансляции тотчас же было объявлено — по моему заказу, как именинника, будут исполнены «Подмосковные вечера».

Я посмотрел на сидевших рядом и опустивших глаза моих коллег, А. Крона и Т. Гайдара, и понял: все это — их работа. Но зачем?

Оказалось, надеялись переступить сухой закон на корабле: командир крейсера расщедрится и даст имениннику выпить.

Пока — не дал.

К вечеру меня вызвали к самому командующему. Вручил мне второй адрес, также исполненный типографским способом. Напоил... флотским, крепчайшим чаем.

В каюте ждали с нетерпением А. Крон и Т. Гайдар. Я сказал, что пил коньяк — с командующим.

Разочарованные, они, однако, не угомонились и попросили одного из офицеров крейсера, оказавшегося однокашником Гайдара по Военно-морскому училищу имени Фрунзе, помочь отметить мое липовое тезоименитство.

Однокашник, рискнув, дал немного спирта, позвал в нашу с Кроном каюту еще несколько офицеров. И была заперта на ключ каюта, и ночь была бессонной, и разговор походил своею беспорядочностью на тот, в каюте крейсера на Балтике, и наслушался я многих флотских историй, забавных и печальных — во флотской «травле» всегда одно переплетается с другим, как в хорошей пьесе, все равно, драма ли она или комедия...

В числе новелл этой океанской «тысячи и одной ночи» была о сыне известного адмирала — сын служил на Дальнем Востоке, кажется, в Совгавани, точно не помню.

Совершил поступок из ряда вон выходящий — парень был честный, порядочный, но без царя в голове и, главное, разбалованный страстной отцовской любовью — мать умерла рано, в блокаду...

Друзья адмирала, обеспокоенные последствиями поступка сына, а еще более тем, что для отца эти последствия могут оказаться гибельными, у него была болезнь сердца, вызвали его из Ленинграда на Дальний Восток.

Слушая эту историю, мысленно приплюсовал я к ней памятный мне факт — я проходил перед войной учебный командирский сбор на острове Валаам, там находилась школа юнг и боцманов; приехал туда инспектировать некий известный адмирал. А в школе юнг учился его сын. Но сын в момент приезда отца сидел на гауптвахте. И отец, узнав об этом, сократил срок пребывания на острове. От свидания с сыном отказался.

И еще я приплюсовал к дальневосточной истории некоторые случаи из биографии моего племянника, морского офицера с Балтики...

И родился из всего этого варева будущий персонаж будущей пьесы, которого я назвал Часовниковым. А пьесу — «Океан».

Не знаю, вышел он у меня или нет, но без него пьесы бы не было, это я знаю твердо.

ЧП на гражданском языке — чрезвычайное происшествие.

Чрезвычайное происшествие — это непорядок.

Драматургия же, как уже установлено многими примерами из биографии и творчества автора этой формулы, Николая Федоровича Погодина, начинается с непорядка.

Что есть драматургия — я пока себе еще не уяснил, но эта формула для меня незыблема...

Отступление от океана — к реке Фонтанке...

Сколько раз в юности бежал я вдоль ее темных и нечистых вод, стиснутых гранитным корсетом, в ушах еще шумел гул типографских машин, я только-только снес в типографию выправленные гранки путевого очерка, бегу, мчусь, лечу — успеть бы к третьему звонку, пока билетерша не захлопнет перед твоим носом дверь, ведущую в зал...

Чижик-пыжик, где ты был?
На Фонтанке водку пил!
Выпил рюмку, выпил две,
Зашумело в голове...

И я там был, на Фонтанке, и водку, случалось, там пил, и шумело в голове, случалось, но больше не от водки...

Сколько счастливых мгновений переплетается памятью чувств с этой рекой, и с домом, где стоит Большой драматический театр, и с домом на Фонтанке, где жила Наталья Сергеевна Рашевская, артистка бывшего Александринского театра и главный режиссер Большого драматического театра; и с Домом печати на Фонтанке, где выставлялись Малевич и Филонов, выступал Маяковский, и несправедливо забытый ныне талантливейший режиссер Терентьев ставил свои знаменитые спектакли «Фокстрот» Василия Андреева, «Ревизор» Гоголя и «Наталию Тарпову» Сергея Семенова, и персонажи произносили — вместе с репликами—все авторские ремарки...

Напротив Дома печати, на той стороне реки, жила Анна Ахматова...

Ах, Фонтанка, неказистая река!

Мутноватая, малоподвижная, несамостоятельная, попросту один из рукавов Невы.

Но каждый ее марш — этап в истории Петербурга, Петрограда, Ленинграда... Его трагедии, его надежды...

Пересекает Невский — оседланная Аничковым мостом, с рвущимися в небеса конями Клодта, с укрощающими их дикими скифскими юношами...

Коней с юношами уложили в гигантские ящики в сорок первом и торжественно водворили над Фонтанкой после войны...

А если случится вам попасть с Литейного проспекта, со стороны бывшей Пантелеймоновской улицы, ныне улицы Пестеля, на Марсово Поле, где горит Вечный огонь, пересечете по мосту со старинными матовыми фонарями ее же, реку Фонтанку...

Она сольется с державным течением Невы, миновав Летний сад, тот самый, из «Евгения Онегина»...

И мне в далекой юности счастливых мгновений случалось, налегая на весла, плыть по Фонтанке, обгоняя лодочки с влюбленными парочками, которые никуда не спешили, медлительные баржи со штабелями дров, которыми отапливались тогда и ленинградские дворцы и ленинградские квартиры — с тем, чтобы стремительно, только-только не перевернувшись вверх дном, вылететь из-под последнего через Фонтанку, близко от дома, где жил Борис Андреевич Лавренев, моста над Дворцовой набережной — на невские просторы, свинцовые, непокойные...

И — благоговейно замереть, суша весла, перед открывшейся во все стороны невской перспективой и ахнуть — нет, этого не может быть...

Ах, Фонтанка, незамысловатая река...

И Театр на Фонтанке, где побывал Лавренев со своим «Разломом», и Олеша со своим «Заговором чувств», и зачастивший на Фонтанку Погодин — то с «Моим другом», то с «После бала», то с «Аристократами», и украинец Кулиш со своей пьесой-поэмой «Патетическая соната», и Файко с «Человеком с портфелем», и Алексей Толстой, и Катаев, и Тренев, и Каверин...

И я любил Театр на Фонтанке смолоду, сначала как зритель, а потом и как автор...

«Не спорьте с драматургом»

В утренней почте газетная вырезка из «Уральского рабочего».

Июль 1973 года, время летних гастролей — и Театр на Фонтанке отправился в Свердловск.

«У времени в плену». Московский театр Сатиры. 1970 год Всеволод — А. Миронов, Соня— В. Васильева

С газетной полосы глянуло на меня лицо знакомое, теперь очень, очень, дальше уж, кажется, некуда как знаменитое.

После старшего лейтенанта Синцова, из симоновского романа шагнувшего на экран, со всеми своими тревогами, надеждами, разочарованиями, горчайшими испытаниями тела и, главное, духа...

После бывшего вора Жмакина из картины «Верьте мне, люди» — в знакомом лице артиста сквозь черты персонажа вдруг, где-то — сам автор сценария, Юрий Герман: артист любил в нем близкого по духу художника...

Диапазон с годами расширяется — уже и Иван Карамазов в кинотрилогии по Достоевскому, и Башкирцев, собирательный образ великих ученых, запустивших человека в космос — в «Укрощении огня»...

Встречаю Кирилла Лаврова в гардеробе, у вешалки, после его выступления с трибуны Большого кремлевского дворца — нравится, что по-прежнему не утратил милой застенчивости, скромности, присущей органически, непоказной и соединенной с чувством достоинства.

Нравится, что выдержал испытания — каковые многим и многим оказались не под силу, не по плечу — славой..

...Читаю пришедшее из уральской столицы интервью. Такое же, как и сам Лавров — деловое, без громкости, без фанаберии. Отвечая на вопросы, припоминает некоторые из ролей, в числе других и — в «Океане».

Роль Платонова показалась ему с чисто актерской точки зрения не слишком выгодной.

Сухой. Немногословный.

«Суконный человек». «Чаще неприятный, чем приятный».

«В общем, решили мы с режиссером, который начинал работу над «Океаном»,— рассказывает Кирилл Лавров,— «осимпатичить» Платонова. Все-таки положительный герой! Увидев наш черновой результат, Г. А. Товстоногов спокойно сказал, что Платонова можно сыграть и так. Только это будет 1001-й банальный характер «положительного героя».

И этой брошенной будто бы вскользь репликой весь «черновой результат» перечеркнул.

Уходя, добавил:

— Не спорьте с драматургом. Попробуйте понять Платонова, сложность его натуры, судьбы, личности... Сделайте его грубоватость, крутость чертами, связанными с сущностью характера. Ведь в конце концов его на самом деле любят матросы. Значит...

И, оборвав фразу, ушел.

Но этого было довольно.

Ключ был вручен — на ходу.

И на ходу взят.

Лавров превратил роль в характер.

Но одним чужим ключом не открыть того, что открыл сам артист, не будь у него истинной художественной интуиции, не будь личного опыта — это я узнал позже: сам был военным моряком, сам служил на флоте, на Дальнем Востоке, и не год, не два — семь лет...

●

Вернувшись из похода на «Сенявине», я засел за давно задуманную пьесу. Казалось, все налицо. И конфликт нащупан, и персонажи, и атмосфера.

Но вот застопорило.

И как раз с главным героем.

Не получался главный герой. Как ни кинь — выходило банально, прямолинейно, необаятельно.

Хотя в замысле все как будто правильно. Человек и — ответственность за человека.

Прервал работу, взял чемодан, поехал к знакомым морякам на Балтику.

И так случилось, что сразу нашел то, что искал — бывает это на тысячу один раз. Но — бывает.

Решающие штрихи

Не то чтобы я занялся фотографированием примет нового молодого офицера — услышал самые разноречивые толки вокруг одной фигуры, и это-то привлекло. Одни полагали этого офицера слишком честолюбивым. Другие относили его даже к карьеристам. Третьи называли редким талантом. Четвертые — бездарностью.

Встретился с этим офицером сначала на корабле, которым он командовал, позже — на его квартире.

И хотя раньше казалось, что все мне ясно в облике современного молодого офицера, хотя там, в походе, я встречал таких офицеров, наблюдал их, разговаривал с ними, поражаясь порой их универсальной эрудицией, их схожестью с такими же молодыми людьми, работающими в науке, в литературе, в индустрии, выяснилось, что мне не хватало каких-то специфических деталей, которые помогли бы нанести решающие штрихи в портрете, набросанном раньше.

Владимир Семенович Пирумов, командир миноносца.

Забегая вперед, скажу, что потом, по стечению обстоятельств, во время репетиций «Океана» в Театре на Фонтанке, Пирумов оказался в Ленинграде — учился там в Академии. С великим удовольствием рекомендовал я этого офицера Г. Товстоногову в качестве военного консультанта, и фамилия капитана второго ранга В. Пирумова стояла на афише.

Эскадренный миноносец «Степенный», которым командовал Владимир Семенович Пирумов, когда я познакомился с ним, был лучшим кораблем соединения по боевой подготовке. Штурманская, артиллерийская и электромеханическая боевые части признаны были лучшими в соединении. А электромеханическая два года как прочно удерживала приз командующего флотом.

И главком Военно-Морских Сил, побывав на Балтике, записал в книге почетных посетителей корабля: «Желаю личному составу отличного эскадренного миноносца «Степенный» и впредь с достоинством нести это почетное звание, оставаться в рядах передовых кораблей Краснознаменного Балтийского флота...»

Всякий, кто знает, что такое морская служба на современном военном корабле, какой требует она полной отдачи, какого наистрожайшего исполнения каждым своих воинских обязанностей, поймет, чего стоила командиру и экипажу оценка, процитированная выше.

Можно добиться такой оценки муштрой? Наверно, можно.

Можно — «подвинчиванием гаек»?

Наверно, можно.

Нужно ли? Сомневаюсь.

И наверняка иным командирам кораблей, да прямо скажем, не только кораблей, пока-

жется несколько странным эпиграф, которым предваряет В. С. Пирумов свои записки командира боевого военного корабля.

Не из книги адмирала Макарова эпиграф, хотя книга эта — настольная у Пирумова.

Не высеченные на памятнике флотоводцу в Кронштадте знаменитые макаровские слова, которые и сегодня звучат, к сожалению, столь же актуально: «Помни войну!»

И даже не цитата из трехтомника документов адмирала Ушакова, которые видел я в библиотеке Пирумова, у него на квартире...

И — не из воинских старинных или современных уставов.

Нечто совсем иное...

И неспроста — не было на корабле дисциплинарных нарушений, и неспроста не боялся командир, когда подписывались увольнительные матросам на берег.

Кстати, об этих увольнениях. Каждому, кто бывал на флоте, известны командиры, которые увольнение матросов на берег считают мерой поощрения.

Пирумов был убежден — ограничение увольнений только подрывает дисциплину. Как всякое отступление от уставного порядка.

В положенное время дежурный по кораблю докладывал командиру «Степенного»: «С берега возвратились все. Замечаний нет».

Припомнился снова Головко — в один из первых заграничных походов с визитом вежливости адмирала обступили в порту корреспонденты буржуазных газет, и среди вопросов, умных и глупых: «Возможны ли индивидуальные приглашения матросов в частные дома?» У адмирала, под чьим флагом ошвартовались в порту корабли, рекомендации были на этот счет несколько иные, но он, не моргнув глазом, ответил: «Да, возможны».

И матросов, сошедших на берег, что называется, «разобрали» — всех до единого.

Но перед увольнением на берег адмирал попросил политработников кораблей передать каждому матросу в отдельности, что адмирал «надеется на него». Как когда-то Нельсон, при Трафальгаре, поднявший сигнал перед сражением: «Надеюсь на всех».

Не подвел никто адмирала Головко, ни единого ЧП не случилось; единственный матрос, которого недоставало, подкатил прямо на пирс на такси: у легковой машины потчевавшего его хозяина спустило колесо и — схватили такси...

Вовсе не склонен я рисовать идиллические картинки — устав есть устав, регламентация — регламентация.

Но и в этих трудных условиях для каждого недавнего с «гражданки» истинная человечность — еще дороже...

Человечность вошла в пирумовское понимание воинского долга, жесткой воинской дисциплины, суровейшей и нелегкой матросской службы не общей формулой — необходимым условием службы. В отличие от некоторых своих коллег Пирумов понял это.

И «Степенный» завоевал знамя флота.

Руководило Пирумовым при этом желание выдвинуться? Да, и это.

Быть в чем-то отличным от других? Тоже.

Но нужен ли для всего этого талант? Да. И не только человеческий — воинский...

А недоброжелательность, зависть, дурная молва, ведь они часто сопутствуют талантам — в любой области. Вероятно, отсюда и разные толки вокруг личности Пирумова, услышанные мною.

Вероятно, отсюда и разновидность сальеризма в фигуре Куклина из «Океана», о которой писал Г. А. Товстоногов...

Да, я и позабыл написать, какой эпиграф поставил В. Пирумов над своими записками.

«Че-ло-век! Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью... уважать надо!»

Из монолога в горьковском «На дне»...

В этом тоже — драматургия...

Станиславский, репетируя «Бронепоезд» Всеволода Иванова, не уставая, просил, умолял артистов Художественного театра — не подкладывать под психологию сибирских партизан и подпольщиков свою, мхатовскую интеллигентность — не адаптируется.

Вот и Лавров не хотел адаптироваться. Внял товстоноговскому совету: отказался от «осимпатичивания» — и выиграл.

Да, пожалуйста, не спорьте с драматургом. Не всегда, но иногда — он свое знает...

●

Гейне говорил, что цитаты составляют главное украшение молодого литератора. Я сильно немолод, но считаю хорошие цитаты не только достоянием молодых.

Ленинградский критик Р. Беньяш нарисовала выразительный портрет Кирилла Лаврова. Найдены в нем точные слова и для Лаврова — Платонова.

«Его уравновешенность производила впечатление сухости. Подтянутость граничила с педантизмом. Разумность, привычка к анализу, жесточайшая самодисциплина свидетельствовали о подчиненности логике. Но за внешней суровостью и прямизной оценок актер позволял угадать страстность мысли, взятую крепко в тиски свободу и остроту чувства, совсем неожиданную в Платонове самоотверженность и душевную тонкость. Платонов Лаврова был до странности молчалив. Но в его лаконичных и жестковатых репликах-формулах ощущалась не бедность, а конденсация духа, интенсивность работы мысли, видной залу во всех ее поворотах и тайных излучинах. Тут сухость и педантизм служили прикрытием одиночества. За службистской холодностью и старательностью таилась бесстрашная человечность. Характер мужественный и цельный. Платонов стал для Лаврова итогом ранних его работ, их высшим и законченным проявлением. Славные мальчики повзрослели, и актер в «Океане» как бы прощался с ними. От Платонова вверх идет лестница к характерам взрослым, двойственным, полным противоречий, никак не сводимым к единому знаменателю, а порой и загадочным».

Вероятно, читателю будет небезынтересно узнать, что, познакомившись ближе, Кирилл Лавров и Владимир Пирумов подружились. Недавно, приехав в Ленинград на премьеру своей пьесы, где действие тоже происходит в среде военных моряков, я был рад пригласить на спектакль вместе с народным артистом СССР Кириллом Лавровым начальника кафедры Военно-морской академии, автора ряда теоретических работ, капитана первого ранга Владимира Семеновича Пирумова...

«Сдаюсь!»

Августовский номер «Искусства кино» за 1973 год. Фотография. На ней стол в кабинете главного режиссера БДТ. Г. Товстоногов, с ним — артисты БДТ В. Стржельчик, О. Борисов, Е. Копелян, К. Лавров.

Идет разговор-дискуссия о работе актера в театре и кино.

У Г. А. Товстоногова двойственное отношение к этому вопросу: «Конкретный пример. Вот посмотрите: Лавров сыграл в театре одну из определяющих в его биографии ролей — Платонова в пьесе «Океан» Штейна. Это интереснейший образ из созданных Лавровым, его завоевание, и, кстати, «Океан» у нас оказался единственным спектаклем, который шел много лет после того, как во всех театрах его уже сняли. Для Лаврова это этапная работа. Сейчас «Океан» собираются снимать в кино, и Лавров говорит: «Не сыграть этой роли в кино мне было бы обидно».

...Как же решить эту проблему и что я могу посоветовать актеру? Кирилл Лавров — очень точный артист. Но ведь важен весь контекст художественного фильма — как это в целом будет поставлено. А уж сие от Лаврова не зависит».

Далее Товстоногов размышляет вслух о том, что сомнительным представляется, когда режиссер, снимая новый, самостоятельный фильм, включает в него образ, сделанный «на стороне»...

Я очень хотел, чтобы в снимавшейся на «Мосфильме» картине по мотивам моей пьесы Платонова играл Лавров.

Но время мчит неудержимо, и сложно, при всех кинематографических «мошенничествах», Лаврову стать выпускником-курсантом, к тому же надо тогда весь ансамбль и возрастно «подгонять» под центральную роль...

«Мосфильм» предложил Лаврову сыграть роль адмирала Миничева — отказался.

Но тут как раз случилось, что в Москве,

в Доме ВТО — творческий вечер Кирилла Лаврова. После каждого из отрывков, исполнявшихся на вечере, на сцену поднимались актеры, драматурги, режиссеры; выступил и я — после отрывка из «Океана» — и сказал о том, что Платонов не скрывал своих честолюбивых намерений командовать флотом и что сейчас представляется Платонову такая возможность — если Платонов—Лавров согласится сыграть в «Океане» маленькую, но существенную роль адмирала Миничева; я не скрыл, что Лавров отказывается удовлетворить платоновское честолюбие, и попросил зрительный зал посодействовать кинематографу, тем более что Лавров гримируется сейчас для нового выхода на сцену и слышит авторскую мольбу.

Зрительный зал поддержал автора смехом и аплодисментами, и когда я зашел в гримуборную к Лаврову — он поднял обе руки: «Сдаюсь».

В фильме Лавров сыграл роль маленькую, но так, что она оказалась достойной его мастерства и, думается, вполне удовлетворила платоновское честолюбие...

И даже в чем-то ответила на вопрос, неоднократно задающийся в этой книге:

«Что есть драматургия?»

О Погодине...

В самый разгар наших с ним приятельских отношений, когда мы бывали очень часто друг у друга, мне сказали, что он где-то на совещании, кажется, на одной из декад драматургии союзных республик, накинулся на мою пьесу «Персональное дело».

А мне при встречах ничего не говорил.

Я усомнился — так ли это было?

Оказалось, так.

Я ему ничего не сказал.

А однажды утром, нежданно, вместе с женою Анной Никандровной, он завалился ко мне с криком:

— Все свои слова беру назад! Я про ваше «Персональное дело» такое говорил! Да вы бы мне руки не подали. Даже с парикмахером вас сравнил — бреете и спрашиваете: не беспокоит ли? Легко говорить — со стороны! А вот написал сам про современное — пожалуйте-с бриться! Вот! Не беспокоит ли? Еще как беспокоит!

И протянул мне номер газеты.

Разнос его пьесы «Мы втроем поехали на целину».

Грубый, несправедливый.

Погодин поехал на целину вместе с Михаилом Калатозовым, еще не поставившим свои «Летят журавли».

Поехал уже немолодой, нездоровый, обмазывался какими-то мазями, которые называл вонючками, надевал на руку японский браслет, который будто бы охранял от мучившей его аритмии сердца, хронической, пил какие-то травы и все-таки полетел в Азию, в Кустанайскую степь. Погодин впоследствии рассказывал: «Мне хотелось посмотреть жизнь «изнутри», и я мотался по целине как проклятый.

Помню, как после дня утомительных странствий меня устроили на ночлег, но уснуть не мог — страшно кусали блохи и кто-то рядом все время ворочался и кряхтел, а под утро над моей головой что-то пролетело... Оказалось, я лежал рядом с уткой-наседкой. Уснуть я так и не смог. Лежал и думал, что нужно жить, как живут здесь все, погрузиться в их настроения и мысли, иначе ничего достоверного не передашь.

Я думал о воистину огромных делах этих только начинающих жизнь и таких разных молодых людей и сказал вслух: «Велик наш народ».

●

Калатозов не убоялся разгрома пьесы и заставил Погодина написать сценарий по ее мотивам.

«Первый эшелон».

Помню премьеру фильма в Доме кино, нынешнем Театре киноактера.

Калатозов с оператором Урусевским сняли фильм на натуре, на целине, в Казахстане, для героев нашли «богатырский» ракурс — уж не знаю, каким приемом были они сняты, но выглядели все огромными, массивными,

фундаментальными, это было очень красиво и выразительно, хотя в спектакле было все ближе к самому Погодину, к его шершавой манере, памятной еще по «Темпу», по «Моему другу»...

Стоял у выхода после просмотра и, недоверчиво оглядывая знакомых исподлобья, спрашивал:

— Нравится? Действительно? Нет, вы правду говорите?

●

Когда «прорабатывались» «Мы втроем поехали на целину», Погодин писал уже новую пьесу — «Сонет Петрарки».

«Только привычка к ритмическому труду не дает нашему брату вылететь из литературной тележки на крутых поворотах.

У меня были написаны пьесы, которые не шли на сцене... Пока о них решался вопрос, я был уже захвачен новой задуманной или начатой пьесой. И, право, мне некогда было сидеть «у разбитого корыта».

Это из статьи Погодина о своем ремесле...

●

Помню Погодина разным и у Погодина — разное.

Помню победы его и помню поражения.

И тех и других на одну жизнь более чем достаточно.

Помню периоды высочайших взлетов, помню, когда переставал звонить телефон — театры, атаковавшие его всю жизнь, вдруг, будто бы сговорившись, переставали названивать. Бывало оставался без денег, и тогда внезапно его друзья получали от него радиолу, наборы пластинок с коротенькой запиской — сколько они ему должны денег.

В минуту взлетов и в минуты падений он «отходил», слушая музыку — коллекция пластинок, а потом магнитофонных пленок у него была уникальная,— заставлял слушать друзей то Бостонский симфонический оркестр под управлением Тосканини, то фантазии из опер в джазовом исполнении, то Тоти Даль Монте, то Вертинского, то Шаляпина, то Стравинского...

Сцена из спектакля «Поющие пески». Академический театр им. Моссовета. 1972 год Марютка — И. Саввина, Говоруха-Отрок — Г. Бортников

Бывало, когда надвигались на него особо тяжелые времена, болезни, он мрачнел, становился колючим, нелюдимым. Но и в эти времена работал самозабвенно, испытывая высшее наслаждение, когда оставался наедине с самим собой, за письменным столом...

О Вишневском...

Отрицал в современной ему драматургии список действующих лиц. Он его коробил своей традиционностью. Писал — в непримиримом полемическом запале — на первой странице «Последнего решительного», поставленного Мейерхольдом: «Переверните же эту страницу».

В дневнике о замысле, еще неясном, «Оптимистической» записал так: «Сегодня — были уже сумерки, оттепель, Невский сырой — шли бойцы и пели походную, старый мотив... нашел решение пьесы... Это должна быть патетика. Гимн. Матросы, сквозь них — решение большого».

Патетика, гимн.

В этом — драматургия Вишневского. Вот почему его всегда притягивали, манили греческие хоры, ведущие — ведь это все оттуда, из тысячелетнего театрального далека, он ввел эти новые старые формы в живую практику современного советского театрального искусства — и они стали сейчас, уже в шестидесятые, в семидесятые годы, такими же привычными, как и потолок, и мхатовская уютная лампа над столом дачной веранды...

Но и эта, новая драматургия Вишневского — не одно лишь свержение традиционных, канонических форм, не только, не столько...

Пленила его Евгения Бош, старая большевичка — ее манеры старой интеллигентки, всегда чрезвычайно вежливой, остановившей под Харьковом эшелон матросов-анархистов, которые не выдержали огня и бежали. «Подошла, вынула револьвер и сказала: «Пожалуйста, идите назад, я вас очень прошу об этом». Анархисты совершенно «опупели». Она сама их повела назад». Пленила Лариса Рейснер — «петербургская культура, ум, красота, грация и... комиссар Волжской военной флотилии». В этом — драматургия «Оптимистической».

И — драматургия его собственной жизни.

●

Лев Успенский, старый петербуржец и ленинградец, самый старший среди нас, литераторов — участников обороны Ленинграда, рассказывает: «...В один не очень прекрасный, конечно, вечер (хотя, впрочем, мы, блокадники, находили в себе силы любоваться и зловещей красотой иных тогдашних ленинградских дней) я приехал в Ленинград из моего Лукоморья, с «пятачка», где служил на флоте. В Доме писателей имени Маяковского, темном, застывшем, промерзшем, как айсберг, происходило какое-то внеочередное заседание. Помнится, среди других там были В. М. Инбер, Н. В. Крандиевская-Толстая, кажется, О. Ф. Берггольц. Пришли из Политуправления Балтийского флота и мы с Н. К. Чуковским. Главным действующим лицом того времени оказался В. В. Вишневский. Слово он взял, чтобы говорить на тему, чрезвычайно для него дорогую и неисчерпаемую: Петербург — Ленинград, девственность его земли, которую ни разу на протяжении долгой истории не осквернил враг. А потом Всеволод Витальевич как-то незаметно переключился на Достоевского и сымпровизировал такую поразительную речь о нем, что у многих из нас на глазах блестели слезы, настолько это было эмоционально возвышающе. Достоевский и Петербург, Достоевский и Ленинград, Достоевский и наши дни, кромешные, блокадные, холодные — и героические... Я думаю — это был один из высочайших взлетов Вишневского-оратора. Не побоюсь сравнить его речь в тот вечер, которую и я слушал с комом в горле, со знаменитой речью самого Достоевского о Пушкине. Но... блокада, холод, тьма... Никакой стенограммы не осталось.

Думаю, кстати, что какой-нибудь хороший исследователь может попробовать со временем оценить и «Оптимистическую трагедию» как развернутое ораторское выступление, так сказать, драматургически зафиксированную пламенную речь о тех днях...»

●

Несколько лет назад — я работал в Яльте над главами этой книги — прилетел ко мне из Москвы главный режиссер Московского театра Сатиры Валентин Николаевич Плучек и сказал, что он хочет ставить в своем театре спектакль о революции и гражданской войне.

Думает о постановке «Первой конной».

И так как он читал в «Знамени» мой литературный портрет Всеволода Вишневского и знает, что я был с ним близок, и так как сложилась дружба с Театром Сатиры (Плучек поставил мою комедию «Последний парад») и возникли какие-то контакты у режис-

суры и артистов со мной и вроде бы мы все понимаем друг друга — он просит, чтобы я сделал новую редакцию «Первой конной».

(Несколькими неделями позже этого разговора отыскал я на своей книжной полке чудом уцелевшее, не сожженное соседями по квартире в блокаде издание «Первой конной» — соседи сжигали книги не по своей, по злой воле Гитлера, в силу необходимости, для того, чтобы обогреться, хоть чуточку обогреться! Издание 1931 года и с характерной для Вишневского дарственной надписью:

«Тов. А. Штейну — в год 1931-й сделаем нужные вещи и в театре и вне его. Эта книга — пригодится. Вс. Вишневский. 25/I 31 г.»)

Я сказал Плучеку, что возможности делать н о в у ю редакцию «Первой конной» не вижу.

Сказал, что занимает меня совсем иная идея, к которой возвращаюсь и в драматургии, а особенно в прозе.

Художник революции. На разных поворотах истории.

Вот что меня занимает. Вот что хочется исследовать в художественной форме.

И если делать пьесу не самого Вишневского, а о Вишневском, в которую бы вошел и автор и его герои, пьесу-фантазию на темы Вишневского, в которых бы был и сам художник и революция — такой замысел меня бы зажег.

Зажег этот замысел и Плучека.

Так написалась пьеса-фантазия на темы Вишневского, которая вот уже несколько лет идет на сцене Театра Сатиры и ставится в других театрах.

Писалась пьеса в очень короткие сроки, для меня слишком интенсивные, позволю себе сказать, даже — фантастические.

Я написал эту пьесу в три месяца.

Обычно на пьесу уходит полтора-два года.

Три месяца.

Но точнее сказать: три месяца плюс вся жизнь.

Да, так будет точнее, потому что это пьеса — о художнике и революции, о художнике, который в плену у времени. Это пьеса о поколении, и это пьеса о моих друзьях, живущих и умерших...

Почему захотелось написать именно такую пьесу, почему я с таким азартом работал над ней и с такой увлеченностью?

Потому что мне кажется, да не кажется, я в этом глубочайше убежден — сейчас необыкновенно важно написать о святых для революции временах, о святых людях революции, о чистоте их замыслов, надежд, целей.

Потому-то в этом спектакле — гражданская война, блокада, Испания, Отечественная война...

Спрашивали меня — почему «так много» гражданской войны по сравнению с блокадой и другими этапами жизни героя?

Потому что выбор героя во многом определил доминанту фантазии.

Хотя и не назван впрямую Вишневский в этой фантазии, во многом фигура эта «выдуманная», собирательная, хотя и со своей, неповторимой судьбой — все-таки опирается образ в главном на факты из биографии Вишневского.

А муза Вишневского — это муза гражданской войны...

То, с чем он пришел в литературу, чем завоевал театр, зрителя, читателя.

В блокаду Вишневский действовал как писатель.

Он написал пьесу «У стен Ленинграда».

В блокаду он был велик как личность, как трибун, как человек, поднимавший людей, уже умиравших, голодавших, и в эти годы — я говорил об этом на его проводах на Новодевичьем кладбище — речи его были на вооружении Ленинграда, как главные калибры больших кораблей...

Я стремился сочетать жанр патетической оратории — с исповедью, прямое обращение к зрителю — с реальными картинами войны и мира.

Вместе с тем хотелось бы, чтобы зритель как бы заглянул в духовный мир художника, его поиск, ощутил бы сложность писательского эксперимента, единство устремлений художника и революции...

Лариса Рейснер умерла своей смертью, а не сбросили ее с обрыва, как это происходит в спектакле.

Но ее, как и других героев, сбрасывают

с обрыва, как сбрасывали героев Вишневского в его фильме «Мы из Кронштадта»...

О Лавреневе...

Проследите судьбу пьес умерших, канувших, пьес — возвращенных. Воскресших. И не только пьес — самих художников.

Возвращен Лавренев. Чем? Тем, в чем он был силен. Вернулся — и в театре, и в кино, и в телевидении — «Сорок первым», «Седьмым спутником», «Гравюрой на дереве», «Ветром», «Леоном Кутюрье» и, конечно же, «Разломом». Снова его ставят в театре и снимают в кинематографе.

Обнаженность резких сюжетных хитросплетений? Да. Романтическая гипербола, пестрая солнечная игра, буйная, иногда без удержу, щедрость характеристик? И это. Но главное в том, что захватило самого Лавренева в революции — ее ветер, ее Марютка и ее Говоруха-Отрок. Их любовь, нет, не любовь, а пожиравшая их страсть, неумолимая, трагическая, их конфликт — непримиримый, трагический.

В этом — драматургия лавреневская, ее сила, хотя именно за это, за то, в чем он был силен, упрекали его, мало того, бранили и — весьма зло.

Время многое поставило на место — в том числе и то, в чем был силен Лавренев, а не то, в чем он был слаб.

Можно увидеть то время по-разному — все зависит от того, какие глаза у художника.

Лавренев увидел это время, выражаясь его словами: «грохотное, смутное, кожаное», глазами романтическими, неравнодушными.

И если глаза — зеркало души, то и душа Лавренева откликнулась на «грохотное» время таким же неравнодушием, увлеченностью, больше того — влюбленностью.

В 1971 году, когда Лавреневу исполнилось бы восемьдесят лет, на долгие месяцы ушел в мировой океан, в очередной дальний рейс к экзотическим берегам теплоход «Борис Лавренев».

Порт приписки теплохода — Одесса.

Отсюда, из Одессы, задолго до революции, сбежал тайком из родительского дома, ушел в заграничный рейс и херсонский гимназист Боря Сергеев, будущий Борис Лавренев.

Сам он за год до смерти, рассказывая об этом своем дерзком мальчишеском побеге в «Короткой повести о себе», как бы приоткрывает одну из дверей в лабораторию художника.

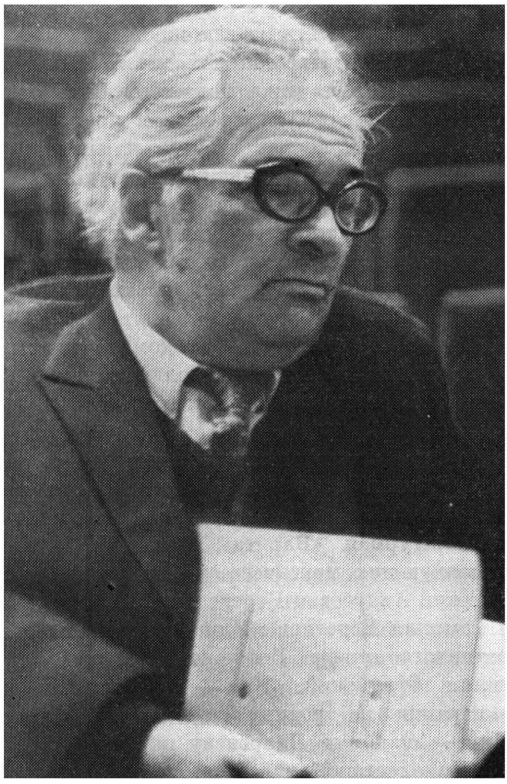
«В Александрии сошел с парохода в намерении поступить матросом на какой-нибудь корабль, идущий в Гонолулу. Но таких кораблей не было. Небольшую сумму денег я быстро проел на восточные сладости, с голода таскал бананы у торговок на рынке и, вероятно, кончил бы плохо, если бы судьба не послала мне спасителя в лице старого механика французского стимера, который устроил меня палубным юнгой. Я плавал два месяца, пока меня не сняли с палубы в Бриндизи два расфуфыренных, как индюки, итальянских карабинера, и с курьером консульства я был отправлен в Россию. История этого побега много лет спустя вошла в рассказ «Марина».

Но это плавание разбередило мою любовь к морю, и я решил обязательно стать моряком».

В дни восьмидесятилетия со дня рождения писателя пришло в Москву письмо из Коломбо — экипаж парохода «Борис Лавренев» сообщал о том, что на стоянках в иностранных портах на палубу корабля поднимались местные жители, и моряки вели их в музей Лавренева, путешествующий в мировом океане, музей, созданный руками этих моряков...

И я вспомнил снова «Короткую повесть о себе» и рассказ «Марина» и снова перечел прелестные строки из этой ранней лавреневской новеллы, где повествуется о механике мсье Мишеле, подобравшем голодного мальчика, мсье Мишеле, участнике многих революционных вспышек, мсье Мишеле, повторявшем одну «всегдашнюю священную фразу»:

«Мальчишка! Люби революцию! Во всем мире она одна стоит любви! Остальное —



Максим Максимович Штраух. Последняя фотография. 1974 год

богатство, слава, женщины — Je m'en fiche!* Тьфу! Люби революцию, мальчишка!»

●

Хочется вернуться к одному из давнишних выступлений писателя — вы найдете его в стенограммах Первого Всесоюзного съезда писателей.

Тогда, в 1934 году, Борис Андреевич Лавренев говорил о том, что он подразумевает под понятием «революционная романтика»:

«Это прежде всего пламенная творческая взволнованность писателя. Это сконцентрированная любовь и ненависть автора к своим героям, в которых он чувствует не абстрактные тени, а конкретных живых людей своего и чужого класса... Нужно обдумывать творческий замысел холодно и трезво, а писать горячо и взволнованно. У меня и у Вишневского — почти противоположные драматические приемы, мы по-разному писали наши пьесы, но все же есть нечто объединяющее нас с Вишневским: это взволнованность наших работ. Они написаны неостывающим пером советского писателя, а не равнодушным стилем репортера. Мы, может быть, писали плохие пьесы, но мы никогда не были в школе равнодушных».

По-разному писали и очень разными были — характерами, вкусами, манерой письма. По-разному явились в литературу.

И все же прав Лавренев, когда говорит о том, что роднило его с Вишневским.

Взволнованность.

Ошибаться могли, заблуждаться могли, находиться во власти тех или иных иллюзий и даже ошибочных концепций могли, но равнодушными, с небожительских высот взирающими на человека, на революцию, на историю, на литературу — нет, не могли быть.

И не могли изменить священным идеалам революции.

Кстати сказать, в самих биографиях писателей найдется немало общего. Оба, порвав со своей средой, пройдя через ужас и грязь окопов первой мировой войны, разделив всю ее тяжесть с простым русским солдатом, ушли вместе с ним на войну гражданскую.

●

Свой эксперимент, начатый фантазией на темы Вишневского «У времени в плену», я продолжил новой пьесой из цикла «Художник и революция».

«Поющие пески»...

В фантазии на темы Вишневского действует множество лиц. Здесь их трое. Писатель. Актриса, играющая Марютку. Актер, играющий поручика Говоруху-Отрока.

И вводя в действие писателя, то есть прообраз самого Лавренева, исследуя его взаи-

* Наплевать мне на это! (*франц.*)

моотношения со своими героями, сталкиваю его с ними, ищу в них его, авторскую позицию. Останавливаю развитие сюжета — для раздумий художника. Вслух размышляет. Наедине со зрителем... Советуется — как вести сюжет дальше? Как повернуть его? Но, в конце концов, машет рукою — герои уже не слушаются ни авторского, ни зрительского совета.

Не история трагической любви Марютки и Говорухи-Отрока сама по себе занимала меня в «Поющих песках».

Биография художника вплеталась в драматическое повествование, в ней искал я опоры для философской концепции, породившей неумирающий сюжет...

Что есть драматургия?

Она — в самом названии пьесы «Разлом».

Ставя «Разлом» у вахтанговцев, Алексей Дмитриевич Попов видел в этом названии и будущее решение спектакля.

Не только потому, что разламывается общество. Но и потому.

Не только потому, что разламывается семья в коренном вопросе тех лет — за или против революции. Но и потому.

Не только потому, что разламывается человеческая психика. Но и потому.

●

Думается, семья командира крейсера «Заря» Берсенева отразила разлом, характерный для русской интеллигенции того времени. И, думается, многие личные чувства и ощущения вложил Лавренев в ум и сердце этого капитана 1-го ранга. Этому мы найдем косвенное подтверждение и в «Автобиографии» писателя, написанной уже в 1957 году. Борис Андреевич после Октября поехал навестить своих родителей. «Душевное состояние у меня было смутное, в голове сумятица и разброд. Мрачные эксцессы, которые мне пришлось видеть перед Октябрем и после, в первые недели, очень разболтали мне нервы. И в первый же день, зайдя в кабинет отца, я спросил у него: что делать и как жить дальше? Может быть, стоит уехать на время за границу и вернуться, когда жизнь наладится?»

И Лавренев повторяет ответ отца, врезавшийся ему в память на всю жизнь:

«Вздор! Народ всегда находит правильный путь. Если тебе даже покажется, что твой народ сошел с ума и несется в пропасть,— никогда не становись у него на дороге и не подымай на него руку. Народ удержится хоть на краю бездны и тебя еще удержит...»

В «Короткой повести о себе», написанной годом позже, Лавренев возвращается к этой беседе и несколько другими словами излагает ту же отцовскую мысль.

«Иди с народом и за народом до конца!.. А народ сейчас идет за большевиками. И, видно, другого пути у него сейчас быть не может!»

Берсенев возник, по свидетельству самого автора, как собирательный образ многих офицеров флота. Таких, как, например, бывший штурман «Варяга», один из первых командующих морскими силами республики, Евгений Андреевич Беренс (отсюда, очевидно, и фамилия Берсенев). Или — начальник оперативного отдела Волжской Красной флотилии Струйский. Или — вернувшийся из эмиграции на родину лейтенант Сабуров. Или — знакомые Лавреневу царские генералы Николаев и Кондратьев.

И немножко — отец Лавренева, хотя никогда он не был офицером или военным моряком, а был педагогом.

И, конечно же, в Берсеневе смятение чувств самого автора...

Было не так-то просто порвать со всем старым, привычным укладом, многого еще не понимал он сам, Лавренев, в новых порождаемых революцией взаимоотношениях, и социальных и человеческих. Берсеневу претит грубость, жестокость, подозрительность, прорывающиеся у моряков крейсера «Заря» по отношению к нему, Берсеневу, как претило все это, видимо, и молодому Лавреневу, «военспецу», оказавшемуся среди моряков гражданской войны.

Когда же речь пошла о главном, Берсенев отбрасывает все незначащее, второстепенное, в решающем он — с людьми революции, под ее стягами.

Не так ли было и с самим Борисом Лавреневым, когда он, царский офицер, пришел к морякам красного бронепоезда?

Нельзя объяснить случайностью, что и театры и кинематограф охотно обращались к лавреневской прозе с той поры, когда в литературе впервые появилось новое имя. Юрий Александрович Завадский открыл свой театр-студию в 1927 году инсценировкой повести «Рассказ о простой вещи». Потом на основе этой повести появится фильм «Леон Кутюрье»...

●

Получив разрешение Одесского пароходства вернуться не в порт приписки Одессу, а в Херсон, который отмечал восьмидесятилетие со дня рождения своего земляка, корабль «Борис Лавренев» бросил якорь в херсонском порту.

«Борис Лавренев» побывал к этому времени в двадцати четырех странах.

Путешествует в мировом океане музей Лавренева, и на стоянках в иностранных портах вход в этот единственный в мире морской писательский мемориал — свободный для всех...

Он не был в школе равнодушных — не этим ли объяснить «живучесть» его литературных кораблей? Не оттого ли проходят годы, а театр, телевидение, кинематограф, радио все снова и снова возвращаются к лавреневским вещам?

А может, еще оттого, что в паруса этих кораблей дует по-прежнему ветер Революции, Революции с большой буквы...

И сквозь ветер — голос мсье Мишеля:

— Мальчишка! Люби революцию!

Артистизм

Странные, холодящие кровь звуки доносились в квартиру, где я поселился с семьей в конце сороковых годов... Особенно отчетливо — в передней, где ниша-гардероб капризом архитектора была отделена от соседей звукопроницаемой дверью. В первый же день после переезда мне прямо-таки раздирали душу стенания, угрозы, мольбы, гневный обмен репликами, грохот передвигаемой мебели, топот, раскатистые громовые интонации, переходящие без всякой логики в ласковый, слегка курлыкающий шепот.

На вторые сутки узнал: соседи мои — артисты бывшего Театра революции, нынешнего Московского театра драмы, будущего театра имени Маяковского, Ю. С. Глизер и М. М. Штраух.

Тогда я не был с ними знаком близко и предположил, с сожалением, что их супружеская жизнь решительно не сложилась.

На третьи сутки, раздеваясь в нише, я стал невольным и невидимым свидетелем разыгравшегося в квартире многоголосого скандала и подивился, как на ограниченной жилой площади могла сосредоточиться такая масса неуживчивых сангвиников.

На четвертый день Охлопков поразил меня, сказав: Штраух и Глизер живут уединенно. Детей и родственников нет. Идилличней пары сыскать трудно. И, очевидно, я страдаю галлюцинацией.

На пятые сутки, снова раздеваясь в нише, я вынужден был поверить Охлопкову, услышав за дверью тексты из собственной пьесы, да еще нигде не опубликованной.

На шестые сутки Охлопков сообщил — театр приступил к репетициям моей пьесы, и в ней будет играть Максим Штраух.

Тут только меня осенило.

Соседняя крохотная квартира волею ее хозяев была превращена в постоянно действующий репетиционный зал и, одновременно, в ателье киностудии: Штраух готовился к съемкам на «Мосфильме».

Если Штраух и Глизер не были на съемке или в театре и если они не ели и не спали — они репетировали.

Впрочем, мне казалось, они репетировали и когда ели и спали.

Репетировали порознь и репетировали вместе.

И еще они — режиссировали.

Так что у Сергея Юткевича, когда снимал он со Штраухом сначала погодинского «Человека с ружьем», а потом «Рассказы о Ленине»

и «Ленин в Польше» Е. Габриловича, был неизменный, «внештатный» второй режиссер. И столь же неизменный, но незначащийся в театральной афише второй режиссер был у Охлопкова, когда в его спектаклях репетировала Глизер.

Дома они репетировали друг перед другом. И — друг за друга.

И перед зеркалом, если один из них был занят в спектакле.

Попав в их квартиру впервые, я был потрясен властвующим в этом обиталище двух художников подлинно художественным беспорядком. Да, в этом было нечто исключительное: гигантские, во всю стену, простые стеллажи с книгами, а в книгах закладки из газетных полос, на креслах — папки с газетными вырезками, дореволюционные журналы, запыленные комплекты газет семнадцатого, восемнадцатого, двадцать первого годов, на незастланной двуспальной кровати тоже папки, журналы, книги, тетрадки с многочисленными закладками. В распахнутых, лежащих на полу чемоданах — шапокляки, веера, перья, стеклярус, бусы, зонтики, трости, старомодные мужские ботинки и такие же старомодные дамские — высокие, на пуговках...

Тетради с ролями, фотографии двадцатых годов — обитателей жилища — в ролях и с надписями Мейерхольда, Родченко, Эрдмана... Рисунок Эйзенштейна, прикнопленный к стеллажу. Что-то свисало с люстры, что-то невообразимое висело на двери — может быть, платье для нового спектакля...

На протяжении многих лет я встречался с Штраухом и Глизер не только на лестничной клетке, у лифта, не только у них дома, но также и в театре.

Оба артиста играли в моих пьесах не однажды.

И всякий раз я испытывал наслаждение от работы с ними — иногда, сознаюсь, мучительное. Они все брали на разрыв — фразу авторского текста, поступок персонажа, драматургический поворот. Даже — ремарку.

В этих своих ощущениях я был не одинок: такой же сладостной мукой была работа с ними для всех без исключения — режиссеров, ассистентов, художников-декораторов, художников по свету, художников по костюмам, по гриму.

Поверхностному взгляду могло даже показаться, что Штрауху доставляло удовольствие терзать меня, выпытывая, например, во что должен быть одет писатель Шахматов, которого он играл в моей лирической комедии «Весенние скрипки»? А черт его знает, во что! Такой неосторожно вырвавшийся у меня ответ серьезно обидел Максима Максимовича. Он молча смерил взглядом мой костюм и, ничего не сказав, отошел. А на следующей репетиции подошел ко мне и сказал, пожав плечами: «Ну, что ж, я надену такой же, как на вас, но он мне кажется мало выразительным...»

И снова отошел.

Когда Штраух играл в «Океане» роль адмирала Миничева — а играл он ее, никогда не будучи военным моряком, столь блистательно-достоверно, что адмиралы, пришедшие на спектакль, были убеждены, что Штраух служил на флоте,— звонил мне домой по телефону и осведомлялся, крайне вежливо — пристало ли адмиралу, в минуту волнения, чуть сдвинуть на бровь фуражку с золотыми листьями? А если сдвинуть — то насколько? Так сдвигать или не сдвигать? А почему вы сразу согласились? Может, все-таки еще раз подумаем?

И заодно — насчет походки. Менять ли ему ее или оставить свою? Резкий ли шаг или — вразвалку? Может, как у Всеволода Вишневского? И сжать, как это делал Вишневский, кулаки? Нет, это уже было у Ильинского в роли матроса Шибаева...

И заодно — насчет шинели. Можно ли ее расстегнуть еще на одну пуговицу? Это будет не очень не по форме? А что если выйти и потом уже ее расстегнуть? Вы опять меня не слушаете?

И заодно — насчет устава. Достаточна ли мера взыскания, которую он назначит двум молодым офицерам? Может, пожестче? Или, наоборот, помягче? Чего больше в характере Миничева? Да, кстати, с фуражкой. На левую

бровь сдвинуть или на правую? Вот видите, вы опять от меня устали. Вы опять заняты чем-то другим. Второстепенным.

Но наиболее трудным временем — не только для него, но и для автора — были репетиции спектакля «Между ливнями»: он играл Ленина.

В эти же месяцы — готовился к съемке у С. И. Юткевича.

Нервничал. И там и здесь надо было играть Ленина, которого он впервые сыграл (в театре — в «Правде» А. Корнейчука и затем в кинематографе — в «Человеке с ружьем») почти три десятилетия назад...

Понимал, насколько сложнее ему стало играть эту роль... Не появилась ли у него шаркающая походка? Нет ли старческих, не свойственных Ленину интонаций? Нет? Вы уверены? В самом деле?

Мучился, заботился, тревожился..

И снова выпытывал у меня: что лучше в сцене ленинской бессонницы — полулежать в кресле или прилечь на диван? Кстати, почему именно Цюрупу увидел Ленин, глядя в окно, когда Цюрупа шел обедать? Хотелось автору просто упомянуть имя соратника Ленина или это как-то связано с ходом ленинской мысли? Писательская ли выдумка, что костюм, в котором ходил Ленин, куплен был еще в девятьсот седьмом году в Штутгардте, или эта деталь опирается на мемуары Клары Цеткин, помнится, она что-то писала на сей счет?

Ему нравились и та деталь и эта, но он хотел иметь для каждого ленинского слова, интонации художественное обоснование.

Взыскательность наивысшая, и прежде всего — к самому себе.

А то еще помню ночной звонок...

— Почему вы не пришли на вечер поэзии в Политехнический? Там выступала Белла Ахмадулина. Поэзия и артистизм. Спросите ее, где и когда она еще будет выступать? Сейчас я запишу.

— Видели «Белорусский вокзал»? Это — ново. А вы как считаете?

Еще звонок. И — последний. За десять дней до конца.

— Обещано было мне вашей женой отдать в окантовку подаренную мне пименовскую литографию. Попросите, пожалуйста, чтобы при окантовке осталась видна дарственная надпись Пименова. Так вы передадите? Пожалуйста, если вам не трудно...

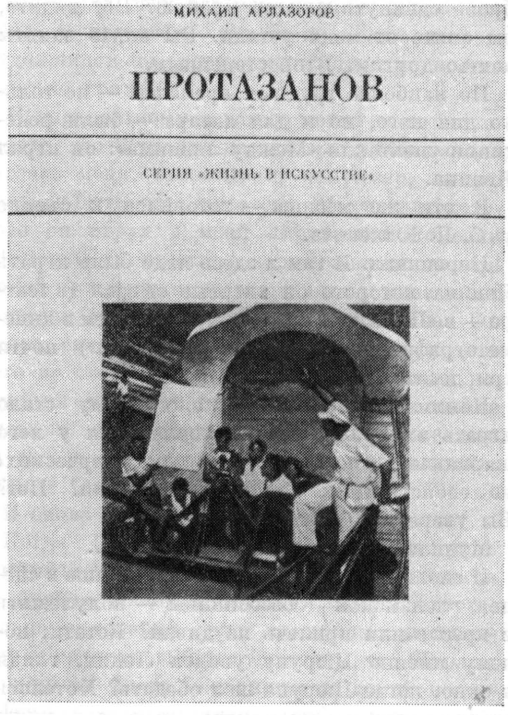
В «Рассказах о Ленине» Штраух нашел поэтический ключ к киноновелле Евгения Габриловича «Последняя осень». Камерная, чуть элегическая интонация — и необозримый духовный мир...

Искал новых решений — когда снимался в последней своей картине о Ленине. И когда играл Ленина в последний раз на сцене в охлопковском спектакле «Между ливнями».

На премьере выходил вместе с артистами кланяться в финале. Единственный — без грима. Просто — Штраух. Максим Максимович.

В этом был его поразительный такт. Безукоризненное чувство вкуса. И — артистизм.

Фото на страницах 93, 101, 108 Г. Петрусова.
Фото на страницах 116, 121, 125 В. Петрусовой.



Е. Ольшанская

В поисках утраченных подробностей...

Как и все издания серии «Жизнь в искусстве», эта книга названа именем героя повествования — «Протазанов»*.

Имя действительно говорит само за себя — крупный режиссер русского дореволюционного кинематографа, потом советского — немого и звукового, Протазанов в каждом из основных периодов истории «седьмого искусства» оставил заметный след...

Путь, который прошел кинематограф с момента своего появления, исчисляется пока лишь десятилетиями, и те, кого мы сегодня уже зовем классиками киноискусства, кажется, еще вчера бродили по коридорам киностудий, с кем-то спорили, кому-то помогали встать на ноги. А сегодня о них уже выпускают книги, имена их становятся рядом с именами художников, вошедших в историю искусств несоизмеримо более почтенных по возрасту — музыки, театра, живописи, литературы. Возникает мысль, что кино устремлено не только в будущее, но и в прошлое, не только вперед, но и назад — к корням, к истокам человеческой культуры.

Те, о ком сейчас пишут книги, не раз ошибались, потому что многое делали впервые. Еще не было — в границах самого «седьмого искусства» — традиций, которым можно было бы следовать или от которых можно отталкиваться,— традиции тогда только создавались.

Появление книги о таком режиссере, как Протазанов, знаменательно по-особому. Вот уж востину фигура интереснейшая — цельная и противоречивая. Спорная фигура, которую надо не канонизировать, а исследовать и оценивать, все время имея в виду те самые непростые дороги киноискусства, о которых только что было упомянуто. Говорить о Протазанове тем более увлекательно, что такой разговор просто не может быть адресован только историкам, но обязательно включит в свои горизонты еще и широкого читателя, того самого, для которого и делал — программно, установочно — свои фильмы Протазанов.

О Протазанове, о его творчестве всегда

* М. Арлазоров. Протазанов. М., «Искусство», 1973.

много писали, много спорили. Но ругали его картины или хвалили, а критика нередко носила при этом как бы внеличный характер: в фильмах Протазанова справедливо усматривали п р о г р а м м у, эстетическую установку; с этой-то установкой одни соглашались, а другие решительно и непримиримо ее ниспровергали. Писали о Протазанове и в более поздние годы, писали много, интересно.

Поэтому вопрос, с которого начинается книга М. Арлазорова — надо ли вновь возвращаться к творчеству этого режиссера?— звучит отнюдь не риторически.

Тем более что подробное знакомство с предметом своего исследования заставило автора книги усомниться в том, что «жизнь Протазанова прочитана до конца и с достаточной полнотой». В биографии создателя «Закройщика из Торжка», «Праздника святого Йоргена», «Бесприданницы» обнаружилось множество белых пятен и загадок.

Вот почему свою главную задачу М. Арлазоров увидел в поиске новых сведений о долгой жизни режиссера. И ему действительно удалось обнаружить немало доселе неизвестных документов, фотографий, фактов. С увлечением рассказывает автор монографии об усилиях, потребовавшихся, к примеру, для того, чтобы разыскать в подмосковном поселке давно изменившую фамилию сестру Якова Александровича и узнать от нее подробности детства и юности режиссера. Часто, однако, М. Арлазоров бывает вынужден признаться, что предпринятый им поиск по тем или иным причинам не увенчался успехом.

«Время беспощадно стирает подробности, а вместе с утраченными подробностями от нас самих уходит и истина,— замечает по этому поводу М. Арлазоров.— Вот почему детали, и прежде всего детали, интересовали меня при встречах и беседах со свидетелями долгой жизни Протазанова в искусстве».

С таким подходом не только можно согласиться — его надо приветствовать. Десятки и сотни интересных фактов, документов, без которых беднее, суше становится история киноискусства, навсегда исчезают вместе с уходящими от нас людьми. А ведь подчас даже скромный участник съемочного процесса мог запомнить то, о чем давно забыли все другие; да только не всякий догадается найти его и расспросить. М. Арлазоров не упускает такой возможности. Он ищет, находит, узнает.

Факты, добытые всяким исследователем, ценны, конечно, не сами по себе. Они требуют осмысления и обнаруживают свою ценность только в том случае, если реально способствуют более глубокому пониманию судьбы и творческой позиции художника.

Стремясь полнее воссоздать на страницах книги биографию Якова Протазанова, М. Арлазоров не упускает даже мельчайших подробностей — будь то фото здания дореволюционной кинематографической фирмы или пригласительный билет на премьеру картины, состоявшуюся полвека назад. Но как это ни покажется странным, нередко при этом вне поля зрения биографа остается «основа основ» исследования — фильмы Протазанова, его творчество.

К тому же, сожалея об ошибках Протазанова и радуясь его успехам, М. Арлазоров нередко только следует взглядам, высказанным другими авторами, и остерегается высказывать собственную точку зрения на его фильмы. Это особенно заметно там, где автор предпочитает искать ответы на волнующие его вопросы в разнообразных документах, воспоминаниях, цитатах, вместо того, чтобы обратиться непосредственно к картинам режиссера.

Вот, например, фильм «Уход великого старца» (1912). Фильм этот — о последнем периоде жизни Л. Н. Толстого — по настоянию членов семьи писателя не был выпущен на экран. Тем не менее, спустя много лет Протазанов назвал эту работу, получившую в свое время известность скорее скандальную, «самым увлекательным, самым волнующим замыслом».

«Почему?» — спрашивает Арлазоров. И неожиданно обнаруживает ответ... в докладе С. М. Михоэлса «Роль и место режиссера в советском театре», сделанном в 1939 году. Михоэлс тогда заметил, что Толстой, как известно считавший драматургию Шекспира искусственной, а страсти и характеры его персонажей, особенно в «Короле Лире» — бутафор-

скими, в старости, уйдя из Ясной Поляны, как бы повторил поступок Лира.

«Пожалуй, этим все сказано, — пишет М. Арлазоров.— Режиссер Протазанов, тяготевший к психологическому анализу, раскрытию на экране внутреннего мира героев (особенно после успеха фильма «Анфиса»), не мог пройти мимо того о б р а з н о г о, что заключалось в трагедии великого русского писателя. Отсюда и увлеченность постановкой фильма «Уход великого старца», долгое время казавшаяся необъяснимой».

И ставит на этом, не лишенном остроумия, предположении точку.

Но ведь фильм Протазанова, по счастью, сохранился, и в нем, в его непосредственном содержании, а вовсе не в докладе Михоэлса, не имевшем к фильму ни малейшего отношения, следовало искать ответ на вопрос, поставленный автором книги.

И так происходит почти всякий раз, когда от бытовых подробностей и разрозненных фактов М. Арлазоров переходит к обобщениям. Взгляд биографа словно бы утрачивает четкость, изложение становится каким-то неуверенным, словно бы размытым. Достаточно вспомнить хотя бы, как рассказано в книге об одном из лучших фильмов Протазанова — «Сорок первый».

«Художнику хотелось раскрыть с экрана внутренний мир нового человека, в равной степени не похожего ни на граждан старой России, ни на своих современников за рубежом. Такой материал могла прежде всего дать гражданская война, Протазанов находит его в творчестве Бориса Лавренева»,— пишет М. Арлазоров и вкратце пересказывает сюжет рассказа, положенного в основу фильма. Далее речь идет уже о готовой картине: «Фильм имел успех. И не удивительно. Тема революции была передана в нем поразительно точно, человечески правдивыми чувствами».

Оценка в общем верная, но требовавшая и развития и предварительного тщательного обоснования. Однако М. Арлазоров сразу переходит к отдельным деталям, оживляющим рассказ, но никак не заменяющим а н а л и з фильма. Опираясь на известные воспоминания Ады Войцик и Юлия Райзмана (работавшего в ту пору ассистентом у Протазанова), автор книги рассказывает о том, как А. Войцик боялась, что не сумеет заплакать в нужный момент, о съемках в штормовую погоду на Каспии, о многих других производственных моментах. Затем обращается к документам и сообщает, что картина поначалу не была принята Главреперткомом и вышла на экран лишь благодаря вмешательству А. В. Луначарского.

И тут же, мимоходом мы узнаем, что Б. Лавренев выступил в печати против фильма! Вот уж факт, который должен был, не мог не остановить внимание исследователя... Но суть несогласия писателя с интерпретаторами его рассказа остается неизвестной читателям. «Возражения Лавренева... сводились главным образом к тому, что режиссер исказил будто бы образ героини»,— пишет биограф. И добавляет, что Протазанов «в дебаты... вступить не пожелал». Увы, сам Арлазоров следует примеру своего героя...

А вот рассказ о фильме «Его призыв». Отмечая внутреннюю противоречивость этого произведения, не вполне органичное сочетание в нем ленинской темы и детективного сюжета, М. Арлазоров поначалу декларирует «необходимость рассмотреть и рождение замысла, и историю его воплощения... Ведь речь идет о работе очень значительной для творческой биографии художника».

Однако это намерение остается неосуществленным. Авторское внимание приковано к болезням и заменам актеров, к нераскрытой истории псевдонима сценариста (кто такая Вера Эри?), к фиксации задержек в прохождении сценария и т. п.

Извлеченные ценой кропотливого труда, детали эти сами по себе небезынтересны, порою даже очень занимательны, но, к сожалению, их недостаточно, чтобы выявить те противоречия фильма «Его призыв», на которые указал сам же Арлазоров, и с должной объективностью определить место этой работы в творчестве Протазанова.

Порой возникает ощущение, будто ленты Протазанова, а некоторые из них, как извест-

но, стали классикой, не сохранились вовсе, так упорно избегает автор книги анализа их художественной ткани. По сути, единственные свидетельства о них в книге — пожелтевшие от времени листочки архивов, найденные в итоге кропотливого труда и бережно процитированные М. Арлазоровым.

Заявленное на первых страницах книги желание вникнуть в сложный внутренний мир режиссера, в самую суть его творчества, остается поэтому в значительной мере неосуществленным: как раз в самых ответственных и сложных случаях биограф Протазанова, к сожалению, пошел по пути смягчения, сглаживания противоречий.

В самом начале книги автор формулирует вопросы, которые возникли у него при знакомстве с биографией Протазанова и побудили взяться за долголетний исследовательский поиск. Вопросы эти касаются и человеческой сущности Протазанова, обаятельного и замкнутого, темпераментного в работе и крайне сдержанного в личном общении с людьми. «Почему за дверями комфортабельной квартиры обрывалась общительность, исчезали контакты? Чем объяснить, что он никогда не ошибался в том, как примет его фильм зритель? Почему он был любимцем актеров, но не создал своей актерской школы?»

Но ни на один из этих вопросов автору ответить так и не удалось. Снова и снова он ограничивается самыми общими определениями. Ведь сказать об огромном кассовом успехе фильмов Протазанова, что этот успех был достигнут потому, что режиссер «словно врач, держащий руку на пульсе... по мере того, как время отмеряло свое, искал возможность заворожить, приковать зрителя к экрану», значит ничего не сказать по существу вопроса.

А когда речь заходит об актерской школе, сформировавшейся в советском кино в 20 — 30-е годы, М. Арлазоров изумляется: «... Как ни парадоксально, главная заслуга в том, что кинематограф снова повернулся к актеру, принадлежит не Якову Александровичу. Решающий поворот в умах сделал Пудовкин».

И тут пора удивиться нам. И не только потому, что книга писалась, видимо, как раз для того, чтобы объяснить указанный парадокс, а объяснения-то й нет. Но еще и потому, что и по этому вопросу, как и по многим другим, в работах о Протазанове уже высказывались четкие и развернутые суждения. М. Арлазоров мог с ними не согласиться, но игнорировать их был не вправе. Тем более что суждения эти далеко неоднозначны и, предприняв новый труд по изучению биографии Протазанова, исследователь должен был дать всем этим суждениям свою оценку.

Интереснейшие мысли о режиссерской индивидуальности Протазанова, о ее природе и противоречиях мы находим уже в наблюдениях первого его биографа и друга М. Алейникова, а затем в содержательных работах Р. Юренева, Н. Зоркой и других критиков, писавших о Протазанове. Алейников, в частности, утверждал: «Протазанов был богат долгой практикой, но он не был экспериментатором, который в каждом своем произведении пытался бы решать особые эстетические проблемы». В свою очередь Н. Зоркая, назвав Протазанова режиссером-интерпретатором по преимуществу, пыталась этим объяснить тематическую и жанровую пестроту его фильмов, тот парадокс, что, будучи «актерским режиссером», Протазанов не смог создать собственной школы актерского мастерства.

Повторяю, с этим анализом можно было и не соглашаться. Но тогда тем более необходимо было выдвинуть свою трактовку «протазановского парадокса». М. Арлазоров же объясняет противоречия в творчестве Протазанова всего лишь «приливами и отливами» в его судьбе — так однажды грустно-иронически сказал о себе сам режиссер.

Подобная позиция приводит автора книги к эклектизму в оценках и порой делает совершенно неясной его собственную точку зрения. Так, например, непонятно, как были, по мнению М. Арлазорова, решены характеры героев в фильме «Аэлита» (1924)? Успешно или неуспешно? На 126 странице книги удача отрицается, а на 127-й фильму ставится в заслугу как раз «точность характеров персонажей». Если на 133 странице о фильме «Его призыв»

(1925) говорится: «Невольно п р о щ а е ш ь (разрядка моя.— *Е. О.*) авторам фильма и погоню за дешевой фабулой и ненужную замысловатость сюжета, которому явно не хватало художественной простоты», то на следующей странице выясняется, что «правда рассказа, обилие точных подробностей сделали фильм точным и художественно · убедительным». Выходит, что «прощать» вообще было нечего? К сожалению, такая размытость, неточность критических оценок встречается в книге многократно.

Надо еще заметить, что однозначно, упрощенно истолкованы в книге столкновения и взаимовлияния эстетических и идеологических принципов, художественных позиций, воплотившихся в творчестве ведущих режиссеров того времени. В характеристике художественных исканий 20-х годов, к примеру, М. Арлазоров придерживается воззрений давно уже отброшенных советской наукой о кино и театре. И если действительно не стоило ставить в вину режиссеру, шедшему в своем искусстве по путям, проложенным еще мастерами Малого театра и МХТ, непонимание и неприятие, к примеру, театра Вс. Мейерхольда, то М. Арлазорову это отнюдь не давало права отказывать Мейерхольду... в художественном вкусе. И противопоставлять постановки так называемых «левых» режиссеров «театральной классике... спектаклям тончайшего вкуса».

Странная система критериев, применяемых автором книги, особенно разительно выявляется, когда речь заходит, вернее, должна была бы зайти, о серьезном переломе, происшедшем в кино в начале 30-х годов: о рождении звука.

Фактически это была революция, начало новой эпохи в киноискусстве, хотя поняли и оценили роль звука не сразу и далеко не все кинематографисты. Звук потребовал перестройки работы сценариста, режиссера, актеров — всего съемочного процесса. Но М. Арлазоров рождению звукового кино особого внимания не уделяет. За ломкой эстетики Великого Немого он увидел лишь торжество протазановской верности актерскому кинематографу. И на этом основании счел даже возможным установить некое превосходство Протазанова над Эйзенштейном. «В отличие от Эйзенштейна,— пишет М. Арлазоров,— Протазанов, напротив, демонстрировал постоянство и по отношению к сценаристам и к актерам... И это естественно. Ведь больше всего стремился Протазанов к раскрытию на экране психологии человека. Того самого человека, которого н е х о т е л п у с к а т ь т у д а (разрядка моя.— *Е. О.*) Эйзенштейн».

Однобоко, упрощенно оценена в книге и деятельность киностудии «Межрабпом-Русь», где работал после революции Протазанов. С возмущением отметая определение студии как «цитадели традиционализма», М. Арлазоров затем сам фактически останавливается по преимуществу на ее финансовой жизни, которая отчетливо превалирует в его изложении над творческой.

Вообще обстоятельность и неторопливость рассказа, характерная для собственно биографических эпизодов в книге, при переходе автора к вопросам теоретическим, мгновенно сменяется скороговоркой. Поэтому даже многократно упоминаемый по ходу повествования Московский Художественный театр остался неохарактеризованным в своих новаторских открытиях. Так, чуть ли не в одной, проходной фразе сказано автором книги о методе работы этого театра с актерами, хотя именно мхатовский метод Протазанов и стремился использовать в своей режиссерской практике. Предполагается, по-видимому, что о «подробностях» такого рода читатель догадается сам.

Буквально в одном придаточном предложении упомянут «Мир искусства», хотя установки и творческая практика этого объединения не только были характерны для русской дореволюционной художественной культуры, но и оказали влияние на изобразительное решение лучших фильмов Протазанова той поры — «Пиковой дамы» и «Отца Сергия».

Скороговорка, естественно, порождает все новые и новые неточности. Хотя бы такое утверждение. «Уже много лет в кинематографической практике,— сообщает М. Арлазоров,— существует парадокс, справедливый

и по сей день: чем хуже материал, тем интереснее творческие решения... Справедливая сегодня в масштабе фильма, эта формула тогда (в 20-е годы.— *Е. О.*) была применима ко всей советской кинематографии. В нее подставляли неизмеримо большие числа, и результаты не замедлили удивить мир».

С подобным выводом согласиться невозможно, больше того, с ним даже трудно, как-то неловко и спорить всерьез; тем более что автор, в сущности, даже и не разъясняет, что именно он имел в виду, выдвигая процитированный тезис. И нигде дальше к этой мысли, явно претендующей на теоретическое обобщение, не возвращается...

Или другой пример. Сопоставления кино с литературой встречаются на многих страницах книги. Но, как правило, они поверхностны, неубедительны. Особенно натянуто выглядит сравнение раннего и, по признанию самого М. Арлазорова, не слишком удачного фильма Протазанова «Аэлита» с романом Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Ведь сравнение тут идет по чисто внешнему признаку: в обоих произведениях фантастика сочетается с показом реального быта. Не менее произвольным представляется мне и сопоставление фильма «Белый орел» (1928) с пьесой того же М. Булгакова «Дни Турбиных». Кстати, опирается это сопоставление только на то соображение, что критика тех лет одинаково «разносила» эти произведения.

Не менее поверхностным оказывается мимолетное сопоставление известного фильма немецкого экспрессиониста 20-х годов Пауля Лени «Кабинет восковых фигур» с картиной Юрия Тарича «Крылья холопа», вышедшей, кстати, в 1926-м, а не в 1924 году, как указано М. Арлазоровым. Общее в этих абсолютно разных по стилю и творческим задачам кинопроизведениях только то, что в обоих в качестве одного из действующих лиц выведен русский царь Иван Грозный.

Пора подвести итоги.

Реконструируя творческий путь режиссера, М. Арлазоров проделал большую подготовительную работу. И добился известных успехов, особенно по части зарисовок кинематографического быта тех лет, истории отдельных постановок режиссера. Но он потерпел неудачу в главном — в анализе фильмов, в характеристике эволюции Протазанова как художника.

Своеобразие личности Протазанова, равно как и противоречия его творческой биографии, лишь в очень малой мере могут быть выявлены с помощью средств, которыми обычно ограничивается автор книги: с помощью устных и письменных свидетельств очевидцев, описаний сюжетов или статистики зрительского успеха. «Тайну» художника нельзя раскрыть, не вникнув в самую суть его творчества. Ведь замкнутый, «наглухо застегнутый», по точной характеристике Арлазорова, Протазанов говорит в полный голос о своих вкусах и тяготениях, достоинствах и недостатках т о л ь к о с экрана.

«Я очень скуп на слова,— писал Протазанов,— ибо считаю, что лучшие слова должны быть сказаны режиссером на экране. Только во тьме зрительного зала, где тысячи глаз устремлены в одну точку, только здесь режиссер говорит до предела ясно и выразительно, ибо этим языком, родным ему, легче всего сказать правду».

К изучению этого я з ы к а и следует вернуться тем, кто будет писать о Протазанове в будущем. Думается, что им помогут при этом и многие из тех фактов, которыми обогатил и пополнил жизнеописание режиссера М. Арлазоров.

Г. Сайфулин

Перед встречей

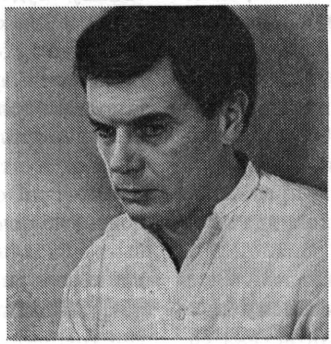
На киностудии имени М. Горького только что закончена работа над фильмом «Последняя встреча», где я исполняю одну из главных ролей. Моего героя зовут Павел. Мы с ним одногодки. Детство наше протекало в очень трудное для страны время: в годы войны. Потом мы учились в школе, вступили в комсомол, закончили институт. Я стал артистом, а Павел — писателем. Я говорю о нем, как о моем добром знакомом, потому что полюбил его, поверил ему. Павел стал частью моей жизни. Наша картина о тех, кому сегодня немного за тридцать. О двух неразлучных когда-то друзьях, потерявших в годы войны родителей, воспитавшихся в одном детдоме, потом вместе строивших совхоз в целинной степи и даже любивших одну девушку. Но, оказалось, что у парней, которые росли рядом, бок о бок, в чем то разные взгляды, стремления, убеждения. У каждого своя мерка добра и свое понятие о долге. И когда Павел вдруг заявил, что решил бросить совхоз, поступить в Литературный институт, Клим обвинил его:

— Дезертир! Предатель! Испугался трудностей!

Работяга Клим (его играет актер В. Меньшов) бесконечно любит землю и не признает другого удела, Павел же чувствует, что его призвание — литература. Лишь там он сможет по-настоящему обрести себя, быть истинно полезным обществу.

Жизнь разведет друзей в разные стороны, чтобы через десятилетие столкнуть уже зрелых, опытных людей. Начавшийся в юности спор вновь вспыхнет, но так и не разрешится ни в чью пользу. Разговор о профессии перерастает в размышление о предназначении человека, о его призвании, о нравственном долге перед собой и людьми.

Мы сознательно не подводим в картине итоги этого спора. Жизнь полна противоречий. В равных условиях складываются разные характеры, сталкиваются в чем-то до поры



непримиримые точки зрения. Главное же в другом. Как и Клим, Павел — натура цельная, искренняя, и свою недолгую жизнь прожил всерьез, по большому счету.

Фильм только что закончен и в ожидании премьеры есть время поразмыслить, что удалось, а что осталось недосказанным. В процессе работы просматриваешь разрозненные куски отснятой пленки, толкуешь с режиссером, партнерами, нередко идешь на площадку вроде бы даже уверенный в том, что нашел для предстоящей сцены живые краски, точный рисунок, словом, единственное верное решение. А уже на другой день ты переполнен новыми идеями и, кажется, что сегодня мыслишь шире, глубже, видишь дальше, зорче. И так до самого последнего момента. Но все наши актерские волнения во имя одного: чтобы вырвался герой за пределы положенного ему полуторачасового пребывания на экране, пробился в жизнь, к сердцам людей, в долгую зрительскую память.

Впереди у меня еще одна интересная работа. С нетерпением жду начала съемок второй картины дилогии о строителях реактивных самолетов. В фильме «За облаками — небо», который уже прошел по экранам, характер моего героя заявлен определенно, четко. В новой ленте (рабочее ее название «Там, за горизонтом...») Алексей должен предстать во многом другим: немолодым, уже много испытавшим, умудренным житейским опытом человеком. Мне придется играть другой, уже не свой возраст, и роль, видимо, потребует большей актерской техники. Но об этом я сейчас стараюсь не думать. Главное ведь понять психологию героя, найти характер, точные мотивы поведения, добраться до самых сокровенных струн его души. А где все это искать, как не в себе самом, не в своем сердце? Вот тут-то и рождается то, что мы называем своей актерской темой в искусстве, без которой, мне кажется, не может быть подлинного творчества. Суметь эту тему максимально выразить и провести через все свои роли, пожалуй, наиблагороднейшая задача для актера.

С. Чокморов

Открытие характера

На мой взгляд, картина «Красное яблоко» необычна для киргизского кинематографа. Дело даже не в том, что это первое для киностудии «Кир-

гизфильм» обращение к жизни современной киргизской интеллигенции, которая до нынешнего времени оставалась вне поле зрения наших сценаристов и режиссеров.

Прежде всего необычен жанр картины, который я определил бы как поэтическую драму. Прошлое и настоящее переплетены в сознании героя фильма, художника Темира, и это не просто драматургическая заданность. Возвращаясь в памяти к минувшим дням и событиям, к прошлой боли, ране, так и не зажившей за долгие годы, Темир с новых позиций пытается осознать настоящее, а может быть, и будущее — свое и своих близких...

Мне кажется, что в наш век технического прогресса, полета научной мысли, ряда поразительных открытий возникает очень серьезная нравственная проблема угасания, а порою и оскудения эмоционального начала в жизни человека.

Темир, которого я играю, сохраняет свежесть и первозданность чувств. Живет ими, во многом ими определяет свои поступки — добрые и дурные. Его любовь к незнакомой девушке, опоэтизированная им самим, высокая, чистая, была грубо и резко оборвана. Не было в этом ни правых, ни виноватых, как это нередко случается в жизни. Девушка ушла. Это не озлобило и не опустошило Темира. Но заставило его замкнуться в своем трудном мире чувств, которыми он ни с кем не мог и не хотел делиться. «Это мое... Это больше, чем мое...»,— говорит он.

Замкнутость не позволяет Темиру разглядеть, что рядом с ним тоскует другой человек, его жена Сабира, которая много лет любит его и надеется однажды услышать и слова Темира о любви к ней. Так нарастает конфликт, и вместе с тем необходимость разрешить его. Но этот конфликт ни в коей мере не обычная житейская ссора, семейная неурядица. Речь идет о значительно большем — о доверии, взаимопонимании, о полноте чувств, о духовных связях. Поглощенный собственной драмой, Темир не дает себе труда хоть однажды серьезно задуматься над тем щемящим одиночеством, на которое он обрек умную, сильную и гордую женщину. Он предлагает ей довольствоваться внешним благополучием, внешней ровностью семейного быта. Протест, тоска Сабиры кажутся ему пустячным капризом, и только ее уход, их разрыв заставляет его ощутить боль утраты.

Возможно ли возвращение, дальнейший союз этих двух людей?.. Не знаю. Если и возможны, то очень нелегкой для обоих дорогой.

Роль Темира необычна в моей актерской биографии.

В прессе вскоре после начала съемок «Красного яблока» появились сообщения о том, что профессиональный художник Чокморов играет в этом фильме профессионального художника. На первый взгляд так оно и есть, но это обстоятельство нисколько не упрощает моей актерской задачи, разве что мне не понадобится дублер, который будет за меня рисовать в кадре. Для меня существенна профессия Темира, потому что творческое начало не может не сказаться на духовном облике человека, на его взаимоотношениях с людьми.

Мне впервые предстоит сыграть человека, который молча, пассивно переживает глубокую драму. Мои прежние герои были людьми активных, решительных поступков, в которых очень явственно выражался их характер, пристрастия, отношение к жизни. У Темира все глухо, скрыто, чуждается посторонних глаз. Наконец еще одна сторона жизни Темира, требующая в картине предельно точного звучания. Это его отношения с маленькой дочкой. В доме Темира неладно. Отец, видимо, хорошо знает об этом, ребенок интуитивно чувствует недоброе. Стена настороженности стоит между ними, несмотря на все попытки отца снять напряжение, сгладить ситуацию, унять тревогу девочки.

В картине «Лютый» моим основным партнером тоже был ребенок, которого играл талантливый Камбар Валиев. Но там у наших героев была иная система взаимоотношений. Здесь, в «Красном яблоке», отношения Темира и семилетней Анары построены на полутонах, когда люди боятся прикоснуться к больному месту, на игре светотени, пастельных тонов.

В работе над ролью Темира я в третий раз встречаюсь с режиссером Толомушем Океевым. Прочно сложившееся творческое, человеческое взаимопонимание, наша дружба рождают и общую позицию в трактовке образа моего героя.

Роль Темира была написана авторами сценария Ч. Айтматовым, Э. Лындиной и Т. Океевым специально для меня.

Материалы подготовили И. Заславская, О. Михайлова

Кино и социализм

Ганс Штарке,
заместитель министра культуры, начальник Главного управления кинематографии ГДР

Четверть века нерушимой дружбы

Всего за несколько дней до двадцатипятилетнего юбилея Германской Демократической Республики на киностудии ДЕФА было закончено дублирование картины Толомуша Океева «Лютый», созданной на «Казахфильме». «Лютый», включенный в программу Дней советского кино в ГДР, начавшихся 31 октября в Берлине, стал тысячным советским фильмом, дублированным на ДЕФА для наших зрителей. Цифра эта сама по себе — важный итог в работе студии и одновременно она является еще одним свидетельством весомости вклада советского киноискусства в четвертьвековую историю развития Германской Демократической Республики; за ней стоит огромное богатство чувств, опыта и идей, обобщенных кинематографистами Советского Союза в их произведениях, которые способствовали становлению и успехам нашей республики, участвовали в формировании духовного мира ее граждан. Масштабы этого воздействия вряд ли поддаются точному определению, но неоспоримо одно: советскому киноискусству принадлежит важное место среди других факторов дружеской поддержки, сопровождавших образование и строительство первого на немецкой земле социалистического государства рабочих и крестьян.

В силу особых исторических условий советские фильмы в послевоенной Германии имели необычную аудиторию; они были обращены к умам и сердцам тех, кто после разгрома фашизма оказался в обстановке полного нравственного и материального краха, зачастую был охвачен отчаянием,— к тем людям, которые стали впоследствии сознательными творцами новой жизни, убежденными строителями социализма, искренними друзьями Советского Союза.

Сегодня, отмечая 25-ю годовщину образования рабоче-крестьянского государства ГДР, мы приносим нашу глубокую и искреннюю благодарность всем советским кинематографистам за их неоценимый вклад в дело развития и укрепления нашей республики, в упрочение дружеских уз, существующих между нашими странами и народами. Особенно сильным было воздействие киноискусства СССР на молодую кинематографию ГДР. Знакомство с советскими фильмами побуждало целые поколения художников Германской Демократической Республики к творческим дискуссиям и поискам, способствовало обретению ими четкой классовой позиции, формированию собственного художественного стиля, стимулировало создание кинопроизведений, равноценных лучшим образцам социалистического искусства.

История дружеской помощи, оказываемой кинематографии ГДР Советским Союзом, начинается с момента получения студией ДЕФА лицензии на право кинопроизводства, выданной советской военной администрацией 17 мая 1946 года — в то время, когда английские и американские оккупационные власти проводили в области кино политику, направленную исключительно на защиту интересов кинокомпаний своих стран. В дальнейшем наше сотрудничество непрерывно развивалось в разнообразных формах: творческие

Статья товарища Ганса Штарке написана специально для журнала «Искусство кино»

встречи кинематографистов, подготовка кадров для работы в кино ГДР во ВГИКе, совместное кинопроизводство; многие важные мероприятия, проводимые в этой области, осуществляются сегодня на основе обширных перспективных планов сотрудничества, регулярно вырабатываемых киноорганизациями наших стран.

На сегодняшний день в Германской Демократической Республике дублировано для показа в кинотеатрах и по телевидению 4000 фильмов из 38 стран, причем каждая четвертая картина — советского производства. Эта цифра дает достаточно ясное представление о том значении, которое придается советскому киноискусству в нашей стране.

●

Кинематография ГДР — неотъемлемая часть духовной и культурной жизни республики. На всех этапах развития нашего социалистического государства кинематограф ГДР был верным помощником рабочего класса и его союзников, выдвигая и отражая актуальные проблемы, возникающие в ходе гигантского процесса социальных и нравственных преобразований в обществе, который протекал у нас со дня основания ГДР под руководством Социалистической единой партии Германии. Следуя ленинским заветам, СЕПГ всегда уделяла киноискусству большое внимание, заботилась о его становлении, помогала деятелям кино полнее осознать стоящие перед ними задачи, создавать произведения, достойные нашей эпохи. Здесь уместно вспомнить, как было сформулировано кредо ДЕФА в момент рождения этой киноорганизации: «способствовать демократическому обновлению Германии, воспитанию немецкого народа, в особенности — молодежи, в духе подлинной демократии и гуманизма, пробудить в нем уважение к другим народам и странам».

Кинематографисты ГДР с огромной ответственностью отнеслись к выдвинутым перед ними целям, о чем свидетельствует не только вклад, который они внесли в дело становления и укрепления первого в истории немецкого народа миролюбивого государства рабочих и крестьян, ныне снискавшего широкий международный авторитет суверенного государства ГДР, но и то широкое признание, которым пользуются произведения киноискусства нашей страны. За время существования ГДР 107 стран приобрели права на показ 3295 игровых художественных и 4465 короткометражных и документальных фильмов, созданных нашими кинематографистами. Партия и правительство высоко оценили заслуги работников кино; многие из них удостоены высших государственных наград и премий.

Со временем на смену энтузиастам первых дней (назовем здесь некоторых из них: Ганса Клеринга, Фридриха Вольфа, Златана Дудова, Курта Метцига) пришли новые поколения кинематографистов, которые продолжили дело основоположников антифашистского кинематографа в ГДР. Как и в других областях культуры и искусства, в нашей кинематографии сохраняются и продолжаются лучшие гуманистические традиции художественного творчества; киноискусство ГДР — это часть нашего национального вклада в социалистическую европейскую и мировую культуру.

При этом мы чувствуем высокие требования, предъявляемые сегодня к работе кинематографистов социалистических стран, которые определяются огромной значимостью и ценностью гуманистических традиций нашего искусства, грандиозностью задач, решаемых в ходе строительства социалистического общества, перспективами мирового исторического развития, необходимостью вести непримиримую идеологическую борьбу с миром империализма. Кинематографисты нашей республики, в полной мере сознавая возложенную на них ответственность, стараются работать так, чтобы каждое их новое произведение способствовало успешному выполнению задач социалистического киноискусства. Мы понимаем, однако, что не всегда творческие усилия художников дают ожидаемый результат, что наряду с талантливыми фильмами, выдержавшими испытание временем, у нас создавались и картины, которые служили преимущественно лишь стимулом к дальнейшим поискам.

В год двадцатипятилетия Германской Демократической Республики мы подводим итог четвертьвекового этапа в развитии нашего социалистического киноискусства, итог творческой работы художников, создающих кинопроизведения, отвечающие задачам нашего общества, помогающие людям в их борьбе и работе по строительству нового мира, обогащающие их духовную жизнь.

●

Сразу же после разгрома фашизма такие фильмы, как «Убийцы среди нас» (в советском прокате — «Они не скроются», 1946), режиссер Вольфганг Штаудте и «Брак в тени» (1947), режиссер Курт Метциг, пробуждали чувство ответственности у поколения, пережившего войну; они призывали людей к критической переоценке их собственного прошлого, связанного с нацистской Германией. В картине «Хлеб наш насущный» (1949) режиссер Златан Дудов обращался к материалу немецкой действительности того времени, к проблемам, связанным с духовным возрождением нашей страны.

После образования Германской Демократической Республики перед ДЕФА и нашим кинематографом в целом встали новые задачи: необходимо было отобразить на экране многообразие жизни народа, строящего социализм, стремящегося к миру и международному сотрудничеству, и одновременно вести непримиримую борьбу с чуждым идейным влиянием, проникавшим к нам с Запада, разоблачать попытки возрождения фашизма в ФРГ.

Для последующего этапа деятельности ДЕФА (примерно — до начала 60-х годов) характерно утверждение нескольких тематических направлений, проба сил в различных кинематографических жанрах. В это время создается ряд фильмов, например, «Совет богов» (1950) Фридриха Вольфа, Филипа Гехта и Курта Метцига, посвященных главным актуальным проблемам в жизни нашего народа, которые встали на повестку дня в условиях начавшейся «холодной войны». Более чем когда-либо стало необходимо напомнить средствами кино о преступлениях и крахе фашизма. В этой связи примечателен международный резонанс картин Конрада Вольфа, например: «Лисси» (1957), «Звезды» (1959, совместная постановка с НРБ) и «Профессор Мамлок» (1961).

Особое значение в те годы приобретает пропаганда идей, которыми руководствуется рабочий класс в своей борьбе за демократию, социальную справедливость и мир, адресованная в первую очередь тем, кто в условиях капитализма и в период фашистского господства постоянно подвергался воздействию антикоммунистической идеологии. Такую задачу выполняли, в частности, ленты об Эрнсте Тельмане, созданные Вилли Бределем, Михаэлем Чесно-Хеллем и Куртом Метцигом, фильм Златана Дудова «Сильнее ночи» и «Они звали его «Амиго» Веры и Клауса Кюхенмейстер и Хайнера Карова.

Наиболее значительным произведением этого периода, показавшим коренные общественные изменения, происшедшие в нашей республике в результате демократических и социалистических преобразований на селе, был фильм «Дворцы и хижины» (1957) Кубы и Метцига. Было снято также несколько картин, посвященных важной проблеме воспитания подрастающего поколения: «Берлинский романс» и «Берлин, угол Шанхаузер» Кольхаазе и Клейна, комедии — «Не забывайте моей Траудель» Кубы и Метцига и «Превратности любви» Дудова.

Одновременно были осуществлены многочисленные экранизации литературных произведений, театральных пьес, опер и оперетт, а также поставлен ряд историко-биографических фильмов. Важно еще раз отметить, что соотношение между различными тематическими направлениями неуклонно изменялось в пользу современной тематики, основанной на актуальных проблемах строительства социалистического общества. Большое значение для дальнейшего развития киноискусства ГДР имело появление в картинах второй половины 50-х годов более глубокого и полнокровного образа современника. В таких фильмах, как «Описание одного лета» Карла-Хейн-

ца Якобса и Ральфа Кирстена, «Расколотое небо» Кристы и Конрада Вольф, «Время жить» Хорста Зеемана, и в особенности — в «Лучших годах» Гюнтера Рюкера, реалистически отразилось многообразие взаимоотношений отдельного человека и коллектива, общества, обусловливающее формирование личности, ее морального облика и внутреннего мира. Появились произведения, продолжающие и по-новому, с позиций пролетарского интернационализма, раскрывающие тему антифашистского Сопротивления; фильмы этого направления были обращены теперь к поколению, которое выросло уже в условиях социалистического строя. Здесь можно назвать «Голого среди волков» Бруно Апица и Франка Бейера, «Приключения Вернера Хольта» Иохима Кунерта и картину Конрада Вольфа «Мне было 19». В этот ряд входят и недавние фильмы, например, «Вольц» Гюнтера Рюкера и Гюнтера Рейша и «Красная капелла» Веры и Клауса Кюхенмейстер и Хорста Э. Брандта.

Лента Михаэля Чесно-Хелля и Гюнтера Рейша о Карле Либкнехте и фильм Рейша «На пути к Ленину», снятый по сценарию Евгения Габриловича и Хельмута Байерля, продолжили тематику, связанную с историей немецкого и международного рабочего движения. Интересно сделанная в жанре детектива картина Яноша Вейчи «Секретное досье» разоблачала происки империалистических кругов, направленные против социалистических стран.

Возрастающие запросы зрителей, воспитанных социалистическим обществом, стимулируют постоянные творческие поиски в нашем киноискусстве, расширение его жанровых и тематических границ. Широкий успех и международную популярность принесли студии ДЕФА такие комедии, как «На солнечной стороне» Кирстена, «Карбид и щавель» Бейера, а также — приключенческие ленты.

Сравнительно недавно прошедший по экранам фильм «Гойя», режиссер Конрад Вольф, относится к тем произведениям, которые, используя яркую художественную форму, вовлекают зрителя в сопереживание судьбам героев истории и помогают им лучше понять и оценить настоящее.

В новых фильмах ДЕФА все больше внимания уделяется глубокому раскрытию человеческих характеров. Названная тенденция особенно отчетливо прослеживается на примере женских образов, появлявшихся во многих картинах студии ДЕФА, в частности, в работе Эгона Гюнтера и Гюнтера Рюкера «Третий».

Целый ряд мастеров кино ГДР среднего и младшего поколений активно включился в создание фильмов на современную тему. Так, например, советские зрители могли ознакомиться с одной из последних лент, примыкающих к этому направлению,— с картиной Эрвина Штранка «К примеру, Йозеф», которой открылась Неделя кино ГДР в Москве, посвященная двадцатипятилетию Германской Демократической Республики.

Начиная с 1959 года, студия художественных фильмов ДЕФА во все возрастающем объеме занимается выпуском картин для телевидения ГДР.

Здесь можно отметить такие многосерийные ленты, как «Бунт совести», «Доктор Шлютер», «Крупп и Краузе».

Развитие кинематографии ГДР в целом протекало далеко не так просто, как это может сейчас показаться. Однако и в дни успехов и в дни неудач, в поисках и раздумьях у нас был столь надежный ориентир, как мнение зрителей молодой республики. Между творческими работниками кино и зрительскими аудиториями в ГДР существует прочная и плодотворная связь. Ежегодно проводимые в нашей стране мероприятия — Дни детского и юношеского фильма, Летний кинофестиваль, Дни социалистического кино, Дни советского кино и т. д.— способствуют укреплению установившихся контактов, в которых теперь живо заинтересованы и зрители и кинематографисты.

Жизнь страны, достижения и проблемы, успехи и заботы нашего народа — вот подлинный источник творческого вдохновения деятелей киноискусства; в этом наглядно проявляется одно из преимуществ нашего социалистического общества, где художника и

читателя, слушателя, зрителя сближает и объединяет чувство общего дела, общей цели.

●

Небывалого развития достигла в нашей республике документальная кинематография; она активно участвует в острейших идеологических спорах времени, утверждении идеи мира и социализма. Фильмы короткого метража и документальные ленты приобщают широкие массы к решению коренных проблем общественного развития, способствуют успешному научно-техническому прогрессу страны. Эмоциональная действенность и изобретательность в подаче материала, способность оперативно откликаться на наиболее волнующие проблемы современности, ясная партийная позиция авторов — все это обеспечило короткометражному и полнометражному документальному кино важное место в политической и культурной жизни ГДР. Существенную роль здесь сыграло и телевидение, благодаря которому значительно возросло количество зрителей документальных лент, что одновременно повысило ответственность мастеров кинопублицистики.

Международному признанию документальной кинематографии ГДР в большой мере способствовали фильмы Аннели и Андре Торндайк — «Ты и твои товарищи», «Русское чудо», ленты Вальтера Хайновского и Герхарда Шоймана, в частности — «Смеющийся человек», работы Юпа Хюскена «Турбина I» и Карла Гасса «Посмотрите на этот город».

Успешному развитию документальной кинематографии мы во многом обязаны также работам Иохима Хельвига, Гитты Никель, Юргена Бехера, Винфрида Юнге и других.

Немаловажное значение для популяризации лучших произведений документалистики ГДР, документальных и других короткометражных фильмов, снятых в других странах, имеет ежегодно проводимый в Лейпциге (начиная с 1955 года) Международный фестиваль документального и короткометражного кино, посвященного теме антиимпериалистической борьбы. Авторитет этого киносмотра окреп благодаря участию в нем таких всемирно прославленных документалистов, как Роман Кармен и Малик Каюмов (СССР), Сантьяго Альварес (Куба), Тодор Динов (Болгария), Душан Вукотич (Югославия), Петер Бокор (Венгрия), а также известных деятелей культуры и киноискусства — профессора Хладки (Чехословакия), Джеймса Олдриджа (Великобритания), Уго Грегоретти (Италия). За последние годы среди участников киносмотра в Лейпциге можно встретить немало кинематографистов молодых и развивающихся стран, прогрессивных мастеров кино Азии, Африки и Латинской Америки (в качестве примера можно назвать фильмы Хорхе Сильвы и Марты Родригес из Колумбии). Лейпциг по праву считается трибуной антиимпериалистического кино.

Активная наступательная позиция, занимаемая социалистическим искусством в идеологической борьбе с империализмом, предполагает убедительное отображение достижений социализма, представляющего собой единственную и бесспорную альтернативу исторически уже отжившему капиталистическому обществу. Для еще более успешного выполнения этой задачи организаторам Лейпцигского фестиваля предстоит предпринять в будущем новые усилия.

Для детей первой встречей с кинематографом нередко бывает просмотр мультипликационного фильма. Мультипликации принадлежит заметная роль в духовной жизни самых юных зрителей, а некоторые мультипликационные ленты адресованы и более широкой аудитории. Для развития этого вида кинематографического творчества в ГДР сегодня характерно расширение тематического диапазона и поиск новых приемов выразительности. В качестве примера сошлюсь на картины, созданные совместно с киностудией «Союзмультфильм»,— «Молодой человек по имени Энгельс» и «Песня дружбы».

Повышение роли короткометражных фильмов в учебной и просветительной работе, проводимой государственными учреждениями и общественными организациями, в особенности, среди детей и юношества, вызывает

необходимость совершенствования системы проката таких лент и поисков средств, направленных на расширение сферы их действия, что несомненно повлечет за собой и качественно новые требования, предъявляемые к создателям этих картин.

●

Развитие социалистического киноискусства в ГДР было бы немыслимо без дружеских связей с кинематографистами СССР и других братских стран социализма. Как и во многих других областях жизни нашей страны, здесь утвердилось разностороннее и плодотворное сотрудничество.

Многие кинематографисты из ГДР получили образование в советских художественных институтах. В Советском Союзе учились, например, Конрад Вольф, Франк Фогель, Зигфрид Кюн.

Ежегодная потребность кинопроката в ГДР в 6—7 раз превышает цифру собственного кинопроизводства. Примерно 70 процентов картин, демонстрируемых на наших экранах, составляет продукция социалистических стран (включая сюда и фильмы, сделанные в ГДР), что является еще одним убедительным свидетельством широких масштабов нашего взаимного обмена в области кинематографии.

Между киностудиями братских социалистических стран налажено тесное сотрудничество и в совместном производстве фильмов. Взаимная помощь и содействие в процессе кинопроизводства между СССР и ГДР продолжают расширяться. А это все чаще служит поводом для встреч кинематографистов братских стран, обеспечивает им возможность устанавливать сердечные, дружеские контакты.

В настоящее время обсуждается предложение Советского Союза об осуществлении проекта совместных работ кинематографистов социалистических стран в области документального кино. Кроме того, недавно в Дрездене встретились представители студий по производству мультипликационных фильмов из ряда социалистических стран, где они обсудили вопросы, связанные с созданием фильмов к тридцатилетию победы над фашизмом.

Нет сомнений в том, что наше сотрудничество в области кинематографии будет расширяться и углубляться.

Социалистическая интеграция в ее современном выражении являет пример невиданных в истории межгосударственных отношений, основанных на фундаменте братства и солидарности.

Киноискусство сыграло значительную роль в деле укрепления этого фундамента.

Теперь перед нами новые еще более грандиозные задачи.

●

XXIV съезд КПСС, VIII съезд СЕПГ, съезды братских партий социалистических стран положили начало новому этапу мирового общественного развития. В условиях социализма проблемы формирования новой, всесторонне развитой личности, ее мировоззрения, нравственных убеждений приобретают особо важное значение. В этой связи перед социалистическим искусством, в частности — перед кинематографом, выдвигаются сложные и интересные задачи.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», наметившее долгосрочную программу для всех советских кинематографистов, дает богатый материал для размышлений о перспективах развития киноискусства и в ГДР, что нашло свое отражение в соответствующих решениях партийных и правительственных органов нашей страны, принятых в 1973 году. Их основное конкретное содержание заключается в том, что перед киноискусством выдвигается задача воплотить на экране в правдивых и ярких произведениях образ рабочего класса как решающей силы общественного прогресса, раскрыть его роль в борьбе за мирное будущее человечества, за достижение величественных целей, поставленных в ходе претворения в жизнь программы социалистической экономической интеграции. Как и в Советском Союзе, наши кинематографисты призваны всеми средствами своего искусства показать новые этические и моральные черты человека-труженика, гражданина социали-

стического общества, формирующиеся в процессе совместного осуществления грандиозных проектов и замыслов, имеющих мировое значение, чтобы довести до сознания каждого содержание той огромной роли, которая принадлежит рабочему классу в деле упрочения взаимопонимания, сближения и интеграции граждан наших социалистических стран в единую братскую семью народов.

На новом, более высоком идейно-художественном уровне нам надлежит воссоздать в произведениях, адресованных современной молодежи, образы выдающихся революционеров прошлого, так, чтобы их мысли и чувства, их целеустремленность и принципиальность, все величие и неповторимость личности каждого из них продолжали служить впечатляющим примером для людей и в наши дни.

Вместе с кинематографистами СССР и других социалистических стран мы должны средствами современного социалистического искусства приобщить нашего зрителя к крупнейшим произведениям мировой литературы, раскрывая их гуманистическое прогрессивное содержание. Мы неизменно будем продолжать активную борьбу с буржуазной идеологией и всеми ее разновидностями, не забывая — также и в этом идеологическом контексте — о необходимости создавать комедийные, развлекательные, приключенческие и научно-фантастические ленты.

●

Трудящиеся нашей республики ознаменовали двадцатипятилетие ГДР новыми трудовыми успехами и достижениями, в которые внесли свой вклад и наши кинематографисты. Коллектив творческих работников студии художественных фильмов закончил к юбилею четыре новые картины; на студии короткометражных фильмов сняты две документальные ленты полного метража. Все эти произведения посвящены участникам строительства ГДР, людям, которые вложили всю свою энергию, творческие силы, волю и мужество в выполнение задач, что по своим масштабам и сложности могли бы показаться неосуществимыми; они посвящены людям, которые, проявив огромное чувство ответственности за вверенное им дело, сумели преодолеть все преграды, вставшие у них на пути, и выполнили свой долг.

В канун 25-й годовщины в ГДР во второй раз были проведены Дни социалистического кино. Работники нашего кинопроката достойно отметили замечательный праздник выпуском на экраны новых картин студии ДЕФА и широким показом работ кинематографистов из братских стран.

После юбилейных празднеств, в канун 57-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции в ГДР состоялись Дни советского кино. Выбор этой даты далеко не случаен: тем самым подчеркивается неразрывная связь, существующая между обоими историческими событиями.

Мы с интересом ждем встречи с новыми произведениями советского киноискусства, которые несомненно дадут нам новые могучие импульсы для успешного продолжения нашего общего дела.

Берлин

Наша студия могла бы называться «Аврора»...

Беседа Курта Метцига с Фрицем Гелером и Ульрихом Кастеном

Ф. Г.— У. К. Крушение так называемого «тысячелетнего рейха» стало одновременно и концом фашистского кино геббельсовского толка. Одна из важнейших задач первых послевоенных лет — окончательное искоренение идеологического наследия национал-социализма и преодоление его пагубного влияния на сознание человека. Вместе с тем на повестке дня стояла борьба против пессимизма, усталости и духовной резиньяции: надо было показать, что будущее в руках самих немцев. Вы,

профессор, были свидетелем первых лет возрождения страны, участником памятных событий.

К. М. Это были годы взрыва, перемен, охвативших все сферы жизни. Новое в борьбе пробивало себе дорогу, открывались великие перспективы антифашистского и демократического возрождения. Время требовало от нас активных действий, предъявляло нам острейшие требования. Речь шла не только об отрицании прошлого: растлению и унижению человека надлежало противопоставить гуманистические принципы. Само отрицание должно было содержать утверждение подлинных общественных ценностей. Было бы идеализацией и упрощением действительности просто сказать: старое ушло, и следует лишь планомерно строить новое.

Этот процесс протекал значительно сложнее и разностороннее. С одной стороны, лишь немногие из деятелей культуры новой Германии имели достаточный практический опыт (особенно в кинематографе), обладали необходимыми познаниями. К тому же, вскоре разразилась «холодная война», и противник пытался оказать свое влияние и на нашу интеллигенцию. Это заставляло размежеваться, решать, где проходит граница между частным спором и подрывным намерением, как различить конструктивную критику и критиканство или заведомую клевету. В таких условиях и появлялись первые фильмы, проникнутые антифашистским демократическим духом. Постоянно помнить об этом мы должны и сегодня.

Ф. Г.— У. К. Как известно, зрители на первых просмотрах фильмов ДЕФА реагировали непосредственно и эмоционально, они в какой-то степени чувствовали себя участниками и героями событий, воссоздаваемых на экране. В чем, по вашему мнению, заключались причины столь сильного воздействия?

К. М. Я думаю, что наши первые фильмы обладали сильным зарядом воздействия: они будили эмоции и призывали к действию. Кинематография в те годы первая рассказала о событиях мировой войны, стремясь проникнуть в сущность фашизма и обнажить его корни. Необходимо учитывать, что люди, которые приходили тогда в кинотеатры, проявляли особое чутье по отношению ко всему новому, к правде. Конечно, в них оставалось еще много неосознанной враждебности, упрямых предрассудков, озлобленности. Но все же определяющей была заинтересованность в переменах, происходивших в действительности и в киноискусстве. Люди искали пути и ориентиры, что создавало особую атмосферу восприятия на просмотрах первых работ ДЕФА. Однако это породило во мне, например, иллюзию, будто достаточно одного-двух произведений, чтобы изменить людей, и что процесс этот можно завершить в сравнительно короткое время. Подобное заблуждение возникло от недооценки масштаба изменений, происходящих в жизни страны, в сознании народа. И все же я и теперь считаю, что наши первые фильмы в значительной степени содействовали обретению людьми мужества, они помогали им несмотря на голод, нужду и хаос преодолеть разочарование, подвигали на борьбу во имя будущего.

Ф. Г.— У. К. Вольфганг Штаудте рассказывал, что он долго вынашивал замысел первой послевоенной картины «Убийцы среди нас». Идея уже обрела форму, прежде чем фильм стал реальностью. Как обстояло дело у вас с вашим первым фильмом?

К. М. У меня было по-другому. Я всегда интересовался кино и увлекался им. Еще в школьные годы я был осветителем, работал на копировальной фабрике, а в каникулы сам демонстрировал картины. Позже — хоть я и не учился в киношколе — я составил себе план самостоятельных занятий, с тем, чтобы понять сущность кино в его философско-эстетических, художественных, технических и экономических компонентах. Я мечтал о времени, когда смогу снять фильм.

Почти все, о чем я рассказал в фильме «Брак в тени», трагическая ситуация, изображенная в нем, были пережиты в годы фашизма мною, моими близкими и друзьями: и аресты и самоубийства были тогда повседневной реальностью. Все это жило в моей памяти. Но в 1945 году у меня не было замысла конкретного фильма. Более того, я даже не

знал кем стать: режиссером документального или игрового кино; я искал жанр, в котором мог бы лучше всего себя выразить. И вот однажды я познакомился с предварительным наброском сценария Ганса Швейкарта «Брак в тени». Он произвел на меня сильное впечатление уже при первом чтении. Я увидел в нем возможность высказать все, что пережил и прочувствовал сам. Впечатление было такое, будто в душной комнате открыли окно. В этом смысле мой первый фильм явился итогом долгих переживаний.

Ф. Г.— У.К. До того, как стать кинорежиссером, вы были первым директором «Свидетельств» ДЕФА. Время первых выпусков этого еженедельного обозрения можно назвать периодом основания нового немецкого кино. Как бы вы охарактеризовали сущность этого периода?

К. М. Самой важной и неотложной задачей в ту пору казалось нам преодоление лживости нацистских кинообозрений. Антигуманная сущность фашистского режима выступала особенно отчетливо в так называемых документальных картинах с их пустым пафосом, приправленным сентиментальностью, мистикой, высокопарным языком «крови и почвы», напыщенной демагогией. Фашистской манипуляции сознанием нужно было противопоставить демократическую альтернативу, мысль, которую выражал девиз нового обозрения: «Вы слышите сами, вы видите сами, судите сами».

Ф. Г.— У. К. Кто сформулировал этот девиз?

К. М. Его придумал я. По-моему, он выражал обязывающе и точно антифашистскую и демократическую суть «Свидетельств».

Ф. Г.— У. К. Создавая фильмы в простой документальной манере, с повествованием, лишенным патетики, следовали ли вы каким-то образцам или ваши картины являлись непосредственным результатом художественно-идеологической постановки вопроса?

К. М. Скорее последнее. В то время я не знал ни немецкого пролетарского кино 20-х и 30-х годов («Куле Вампе» Дудова), ни великих произведений советской киноклассики. Ленты Эйзенштейна, Пудовкина, трилогия о Максиме Козинцева и Трауберга вошли в мою жизнь позднее. В те годы первое знакомство с принципами социалистического искусства я получил в ходе общения с советскими людьми. Это были настоящие коммунисты, проявлявшие полное понимание наших проблем. Встречи с ними переросли в долгую и прочную дружбу. Приобщение к советскому киноискусству, анализ его произведений, творческие импульсы, исходившие от него,— все это произошло в последующие годы.

Ф. Г.— У. К. Мы уже говорили о демократической сущности нового кино, определявшей содержание как документальных, так и игровых фильмов. Тем самым вновь обрели свой подлинный смысл понятия национального характера и народности, которые в течение двенадцати лет искажали и профанировали фашисты.

К. М. Томас Манн в «Докторе Фаустусе» писал о том, что искусство в конце концов сбрасывает с себя видимость искусства. Я думаю, что уже первые этапы развития кинематографии в антифашистско-демократическом направлении раскрыли новое, более высокое качество диалектической связи искусства и народа. Тем самым проблема, столь точно сформулированная Томасом Манном, оказалась поднятой на новую, более высокую ступень. Я перечитал одно место в романе Томаса Манна несколько раз, и мне кажется, его слова точно выражают смысл наших усилий: «Мы говорили о соединении изощренного и народного, о ликвидации пропасти между мастерством и доходчивостью, между высоким и низким, в известном смысле осуществленной литературным и музыкальным романтизмом, после которого, однако, глубокий разрыв и разобщенность между добротным и легким, достойным и занимательным, передовым и ходовым снова стали уделом искусства». И мы стремились к воздействию «простоты, ничего общего не имеющей с примитивностью»*.

Ф. Г.— У. К. Традиции немецкого проле-

* Т. Манн. Собр. соч., в 10 т., т. 5, стр. 416, 417.

тарского кино, наследие советской революционной кинематографии в 1945 году были известны немногим из наших сограждан. Фашистские правители сделали все, чтобы вытравить их — как и другие гуманистические и прогрессивные традиции — из сознания немецкого народа. Многое было уничтожено, кое-что вновь открывалось лишь с годами. Но вскоре на киностудию ДЕФА пришли люди, которые сами воплощали эти традиции в себе.

К. М. Да, для нас было чрезвычайно важно, что такие художники, как Фридрих Вольф, Вилли Бредель, Бертольт Брехт, Эрих Энгель, а позднее и Златан Дудов, пришли к нам. Они открыли перед нами истоки традиций, о которых вы говорили, они помогли нам избежать ошибок и научили осознавать то, что на первых порах проявилось как стихийное, спонтанное, противоречивое. Они научили нас выражать средствами искусства продуманную точку зрения. Я не считаю в этой связи, что осознание традиций означает или может означать подражание прошлому. Кто думает так, тот путает усвоение традиций и эпигонство. Будучи марксистами, мы можем активно действовать только при условии постоянного углубления нашей оценки истории. Мы не могли начинать с нуля. Переработать опыт, учиться на ошибках — вот в чем заключается наше отношение к традиции. То же самое необходимо сказать и о нашем теперешнем отношении к фильмам, появившимся после 1945 года. Дело не в том, чтобы что-то в них задним числом «улучшить» или скопировать. Об этом не может быть и речи.

История знает примеры, когда великие культуры приходили в упадок потому, что последующие эпохи не «снимали» их диалектически. То же самое может произойти и с накопленным опытом. Поэтому, как мне кажется, усвоение традиций является оружием всякого революционного художника. Если он отрицает традиции, то он лишает свое искусство питательной основы.

Ф. Г.— У. К. Какие же характерные черты кинопроцесса сложились в первые годы существования студии ДЕФА и как, с течением времени, они в диалектическом смысле «снимались»?

К. М. Я хотел бы коснуться здесь только одной проблемы. В фильмах ДЕФА с самого начала был акцентирован воспитательный аспект. Это естественно, ведь искусство всегда воспитывает. Это было необходимо, если вспомнить ту социально-историческую ситуацию и те задачи, которые стояли тогда перед художниками. Но очень часто нашим лентам не хватало изобретательности, художественности. На фасаде старого потсдамского театра было начертано: «Для удовольствия жителей». Эти слова никогда не являлись девизом киностудии ДЕФА, и все же забывать о них не следует. Между тем, мы слишком мало доверяли непосредственному воздействию искусства, предпочитали подчас идти кружным путем и накопили некоторый горький опыт, прежде чем сумели это понять и исправить. И сейчас еще, во многих актуальных дискуссиях о специфике киноискусства, дает себя знать упомянутая проблема. Стало уже прописной истиной, что главная задача кино состоит не в сообщении деловой информации, тех или иных сведений, а в пробуждении творческой активности зрителей. Но вот о том, к а к это сделать, можно было бы продуктивно поспорить. Чем сильнее и конкретнее выражается в его искусстве, в его оценках, в его творческой фантазии личность социалистического художника, тем скорее его искусство придет к поэтическим обобщениям. Фантазия пробуждает творческое беспокойство, требует творческой активности. Кстати, уже в самом термине «игровой фильм» заключено понятие игры, радостного превращения, фантазии, поэтической окрыленности.

Ф. Г.— У. К. Мы говорили о возникновении студии ДЕФА. А какова история ее названия?

К. М. Помню, что в ходе дискуссии о наименовании нашего предприятия архитектор Вилли Шиллер предложил назвать его кинообъединением «Аврора». При этом он имел в виду и утреннюю зарю и легендарный крейсер. Пред-

ложение показалось нам слишком романтическим. Однако вполне допустимо, что сегодня наша студия могла бы называться «Аврора».

Ф. Г.— У. К. Можно было бы при выборе названия отталкиваться и от того, с чем связаны важные традиции, от «Прометея»...

К. М. Конечно. Одни названия более подходящие, другие устраивают нас меньше. Заглавие серии «Свидетельства» я и сегодня считаю удачным. Решающим, однако, является то, *что* стоит за названием.

Берлин

Кризис буржуазной культуры и экран

Т. Проскурникова

Кайатт против Кайатта

В калейдоскопе имен и названий парижского экрана зимы — весны 1973 года имя Андре Кайатта появлялось с завидным постоянством. Мало кто из французских режиссеров мог похвастаться тем же. В том сезоне (а к французскому кинематографу правомерно приложение этого понятия, так как для летних, туристских месяцев характерно затишье не только в театральной, но и в кинематографической жизни, последним событием которой накануне летних отпусков бывает показ фильмов, представленных на Каннский фестиваль) из национальных режиссеров, кроме Кайатта, лишь Клод Шаброль и Франсуа Трюффо были представлены не только новыми картинами, но и фильмами прежних лет. Французские телезрители имели возможность посмотреть с небольшим интервалом фильмы Кайатта конца 60-х годов: «Профессиональный риск» (1967) и «Дороги Катманду» (1969); одним из событий майского экрана стал выход его картины «Нет дыма без огня»*; вновь показывалась незадолго до этого нашумевшая лента «Умереть от любви».

...Андре Кайатт пришел в кинематограф уже зрелым, сложившимся человеком, пришел со своей темой, со своим представлением о задачах киноискусства, о его роли в современном обществе. Профессиональный юрист, увлеченный своей работой, успевший столкнуться с противоречиями буржуазного судопроизводства, литератор, опубликовавший в 30-е годы несколько романов, Кайатт обращается к кино как к средству, которое позволит поставить волнующие его проблемы перед самыми различными слоями общества, которое обеспечит ему аудиторию куда более многочисленную, чем самый вместительный зал Дворца правосудия. Заданность, «утилитарность» подобного подхода к киноискусству сразу же вызвала, да и сегодня вызывает, многочисленные сентенции критиков по адресу Кайатта. В большой книге о современных французских режиссерах Пьер Лепроон писал, в частности: «Для Кайатта речь идет уже не о том, чтобы взволновать зрителя или обогатить его духовный мир, а о том, чтобы убедить его. Цель, которую преследует режиссер, устанавливается без всяких обиняков, и фильм ведет нас к ней самыми проверенными путями. Она заключается в том, чтобы доказать несправедливость того или иного приговора, обветшалость какого-либо порядка, произвол определенного закона. Таким образом, Андре Кайатт защищает человека от общества, в котором тот живет. Он пользуется кино, как оратор словом, для того, чтобы изложить свою точку зрения» *.

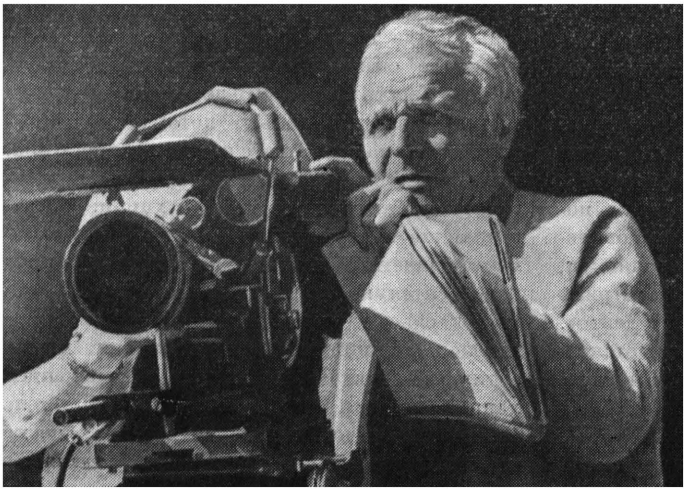
Эти строки, написанные о работах Кайатта двадцатилетней давности («Правосудие свершилось», «Все мы убийцы», «Черное досье», «Перед потопом»), актуальны и по отношению к его более поздним картинам.

Позволим себе только не согласиться с Лепрооном в том, будто фильмы Кайатта не вызывают волнения у зрителей.

Фильмы Кайатта, на наш взгляд, стоят несколько особняком во французском кино

* Фильм вышел в наш прокат под названием «Шантаж».

* П. Лепроон Современные французские кинорежиссеры. М., 1960, стр. 534—535.



Андре Кайатт на съемочной площадке

в силу необычности попытки, предпринятой режиссером: социальный анализ, социальное исследование, проводимое в рамках занимательного зрелища, к которому привык западный зритель. Попытка сломать косность и равнодушие, поставить человека перед лицом творящейся с его молчаливого согласия несправедливости, пробудить в нем желание вмешаться в жизнь общества или уж хотя бы задуматься над тем, что происходит вокруг него,— такую попытку Кайатт предпринял на «территории противника», средствами того самого кино, которое весьма успешно отвлекает своих приверженцев от реальных проблем, подсовывая им киносуррогат, на первый взгляд, очень напоминающий жизнь. Оговоримся сразу же, «противник» мстит Кайатту за вторжение на свою территорию, мстит тем, что режиссеру часто не удается отделить столь необходимые для осуществления его замысла доступность и занимательность от штампов, порожденных уступками обывательским вкусам, а иногда и обывательскому «здравому смыслу». Порой эти уступки оказываются роковыми. В фильме «Переход через Рейн» (1960) Кайатт противопоставляет активной позиции борьбы и сопротивления позицию... примиренчества. Прогрессивная французская критика справедливо отмечала, что подобная постановка вопроса, тем более на материале второй мировой войны, оккупации Франции, воспринимается как попытка низвести героя до уровня обывателя, приспосабливающегося «в любых условиях». Была у картины и совершенно очевидная политическая ориентация, связанная с наметившимся в тот период сближением Франции с ФРГ. Жорж Садуль писал о «Переходе через Рейн»: «...Сумма маленьких анекдотических правд привела к большой неправде, попытки аргументировать которую столь же смехотворны, сколь несостоятельны»*. Есть горькая ирония в том, что именно за этот фильм Кайатт удостоился своей единственной крупной награды — Золотого льва, главного приза Венецианского кинофестиваля (впрочем, присужденного ему, по общему мнению критики, только для того, чтобы его не получил Висконти за «Рокко и его братья»).

Но, вероятно, говоря о достоинствах и недостатках «феномена Кайатта», лучше обратиться к его последним работам.

Фильм «Дороги Катманду» вышел на экран в 1969 году и явился отражением проблемы,

* «Les Lettres françaises», № 841, 15—21 sept., 1960, p. 6.

острой и характерной для общественной жизни Франции данного периода. Что сталось с молодыми людьми, прошедшими боевое крещение весной 1968 года? По какому руслу пошла выплеснувшаяся в майских выступлениях их бунтарская энергия? Начальные титры идут на фоне кадров студенческих демонстраций, яростных столкновений с полицией. Омерзительные в своем самодовольстве, хихикающие физиономии лавочников, восторженно наблюдающих через витрину за тем, как полицейские избивают студентов. А в витрине — чистенькие, отмытые, отскобленные и разукрашенные телячьи и свиные головы. Два ряда голов за витринным стеклом, олицетворение сытого, тупого скотства, радостно наблюдающих, как «всыпают» тем, кто посмел взбунтоваться, нарушить привычное течение жизни. Один из студентов несколько мгновений потрясенно рассматривает эту витрину человечьих и свиных голов, а потом запускает в нее камнем. Животная ярость искажает лица лавочников, они кидаются на парня. И вот мы видим его уже в полиции. Так начинается история студента Оливье. В лаконичной экспозиции конфликт заявлен ясно и экспрессивно.

Выпущенный из полиции вместе с товарищами, Оливье не хочет и не может больше учиться. Его друг говорит, что хватит заниматься болтовней, что необходимо найти себе дело настоящее, которое позволило бы почувствовать, что приносишь пользу людям. Оливье выбирает другой путь: он отправляется в Катманду на поиски отца, бросившего семью двадцать лет назад; Оливье недавно узнал из газет, что тот преуспел, организуя охоту на диких зверей. Деньги на дорогу Оливье достает в комитете по борьбе с голодом, где он завербовался для работы среди голодающих индусов. Прилетев на место, Оливье встречает своего друга, который нашел себя в трудной изнурительной работе в этом пустынном краю. Но, присланный ему на помощь, Оливье цинично заявляет, что и не подумает спасать аборигенов от голодной смерти: ему просто нужно было попасть в Индию, а деньги комитету он вернет, потребовав с отца кругленькую сумму за все те годы, когда тот ни гроша не высылал на содержание сына. Его не трогает доброта и приветливость жителей деревни, дружески встречающих его только потому, что он — друг человека, так много сделавшего для них. Оливье уходит. По дороге в Катманду он встречает беззаботную троицу хиппи: шведа, голландца и англичанку Джейн. С этого момента сюжетный и этический акценты фильма переносятся на проблему хиппи и наркомании, касаясь которой Кайатт точно уловил и передал принципиальные различия между активным бунтом молодежи и движением хиппи. Заметим, что буржуазный обыватель сплошь да рядом ставит их на одну доску как нечто равно враждебное его собственному «здравому смыслу».

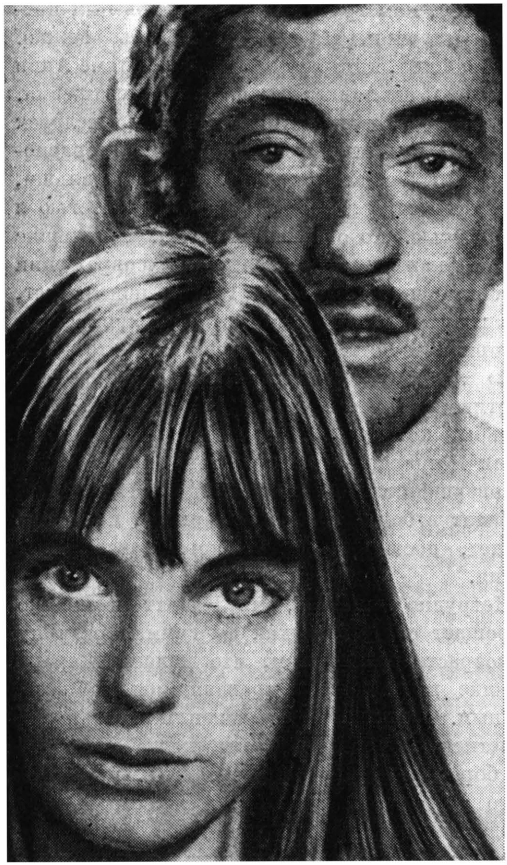
Оливье, не принимающий ни теорий хиппи, ни их практики, полюбив Джейн, пытается отучить ее от наркотиков, вернуть в «нормальный» мир. Но в этом мире сам Оливье — игрушка в руках компаньона, фактически — хозяина отца, жулика и циника Тэда, заставляющего Оливье красть статуэтки в буддистских храмах. Тэд сводит на нет все усилия Оливье спасти Джейн, дает ей наркотики, доводит девушку до самоубийства. В конце концов испытания, выпавшие на долю Оливье на дорогах Катманду, приводят его в ту самую индийскую деревню, гостеприимством которой он когда-то пренебрег и в которую вернулся теперь, чтобы заменить друга, чтобы, работая там, помогать обездоленным.

Дороги, пройденные Оливье, его эволюция, вопросы, которые ставит перед ним жизнь, хорошо знакомы на Западе многим, кому было чуть меньше или чуть больше двадцати в конце 60-х годов. Недаром и пять лет спустя после показанных в фильме событий, французское телевидение сопроводило его демонстрацию дискуссией, в которой приняли участие бывшие хиппи, хорошо знающие экзотические «дороги Катманду», а также Мишель Лансело, известный радио- и тележурналист, сыгравший в очень интересном фильме «Жить вместе» (1973, режиссерский дебют Анны Карины) роль Алена, на-

ходящего свой «катманду» в одном из парижских кварталов.

Кайатт был одним из первых, кто сумел передать трагизм и обреченность поисков счастья в «естественной жизни», в искусственной изоляции от проблем сегодняшнего реального мира. Актуальность проблематики его фильма — бесспорна, бесспорно и наличие точно подмеченных деталей. Отлично сняты сборища хиппи, полна горечи сцена отпевания умершего наркомана. Участники дискуссии на телевидении говорили о достоверности

«Дороги Катманду»



быта и нравов «детей цветов», изображенных в картине, пробуждающей и сегодня грустные воспоминания у тех из них, кто «вернулся в лоно цивилизации». Интерес к картине был вызван в какой-то мере и участием в ней супружеской четы, нередко дающей пищу для репортажей о «буднях» богемы, Сержа Гинзбурга (Тэд), поэта, актера, музыканта (он — автор музыки к фильму), умеющего всегда «быть модным», и Джейн Биркин (Джейн), ставшей на сегодняшнем экране символом хрупкости и надломленности.

Но при целом ряде достоинств этой работы Кайатта в ней с наибольшей очевидностью проступают и слабые стороны его метода. Доступность зачастую оборачивается примитивностью, тенденциозность (в положительном смысле этого термина) — прямолинейностью. Особенно грешат откровенной дидактикой финальные кадры фильма, когда мы видим плакатно-одухотворенное лицо героя, постигшего смысл жизни и... роющего колодцы в пустыне. Что касается занимательности, то диву даешься, как мог Кайатт до такой степени поддаться «гипнозу» безвкусных штампов коммерческого кинематографа. Экзотические профессии родителей Оливье (отец — великолепный стрелок, знаменитый охотник на диких животных, мать — известная манекенщица) позволяют зрителям познакомиться с жизнью «короля охоты», которого автор, несмотря на всякое отсутствие мотивировок, наделяет неистребимым благородством души вечного неудачника. Мы присутствуем также на вечеринке фотографов и девиц с обложек модных журналов, устроенной любовником и одновременно работодателем матери Оливье, где в огромном аквариуме плавают обнаженные «сирены», идет попойка, оргия, то есть на той самой «party», без которой не обходится ни один коммерческий фильм о современной богеме. Но ведь фильм Кайатта не об этом! Он и не о приключениях меткого стрелка, которого обкрадывает ловкий и наглый компаньон, но которого, конечно же, любит жена этого самого мерзавца-компаньона. Зачем же эти мотивы понадобились Кайатту?

Может быть, и не стоило бы останавливаться

столь подробно на «Дорогах Катманду», еще больше проигрывающей, если сравнивать ее с такими работами Кайатта, как «Профессиональный риск» и «Умереть от любви», где налицо несомненно бо́льшая публицистическая заостренность социально важных тем. Но именно в этой картине уступки коммерческому кинематографу видны с наибольшей очевидностью и приводят к наиболее плачевному результату. Из всех кайаттовских героев конца 60 — начала 70-х годов, отстаивающих свою независимость, свое человеческое достоинство перед лицом буржуазных институтов, косной морали, фальши и лицемерия, образ Оливье оказался самым слабым. Чрезмерное увлечение автора фильма бульварными мотивами, экзотикой и богемной «полуправдой» лишило этот образ жизненной убедительности.

Последующие работы Кайатта дают основания предположить, что «уроки Катманду» не прошли для него даром. Фильм «Умереть от любви» (премьера состоялась в январе 1971 года) вызвал бурную реакцию в самых различных слоях французского общества. И не только тем, что в основу сюжета были положены реальные события, взбудоражившие всю страну, потребовавшие вмешательства президента республики, но и потому, что Кайатт не ограничился изображением частного случая. Да, несмотря на традиционные титры, предупреждающие зрителей, что события и персонажи вымышлены и всякое сходство с реальными фактами и людьми — случайно, для французского зрителя не могло быть сомнений, что это фильм о «деле Руссье». История любви и гибели преподавательницы марсельского университета Габриэль Руссье, многие месяцы занимавшая полосы газет и телеэкран, сама по себе уже содержала столь характерный для фильмов Кайатта сплав уголовно-детективной фабулы с остроэтической проблематикой. Взявшись за сюжет, подобный динамиту, как охарактеризовал его в заметках о фильме писатель Франсуа Нуриссье, режиссер сумел дать убедительную картину нравов французского общества, сфокусировав их таким образом, что зритель не мог остаться равнодушным к увиденному и не определить — хотя бы для себя самого,— каково же его собственное отношение к происшедшему, какую позицию занял бы он перед лицом очень непростых вопросов современной жизни.

Любовь женщины к юноше, который почти вдвое моложе нее, да к тому же еще и ее ученик, любовь женщины, отстаивающей свое право любить, получая в этой борьбе самые тяжелые, самые изощренные удары, на какие только способно ополчившееся против нее «общественное мнение», эта любовь служит как бы лакмусовой бумажкой, неизбежно «проявляющей» истинный, а не показной духовный багаж всех, кто соприкасается с ней. Как, вероятно, и абсолютному большинству зрителей, нам трудно судить, каков был прототип героини. Да это и не суть важно. Та женщина, которую сыграла в фильме Анни Жирардо, не может не вызывать уважения. Это прежде всего л и ч н о с т ь, человек думающий и страдающий, глубоко неравнодушный к любой несправедливости и фальши, привлекающий людей своей убежденностью и стойкостью. По отношению к такой женщине диким кажется обвинение в «совращении несовершеннолетнего». И Кайатт показывает, что главное в этой трагически окончившейся истории не «пикантная» хроника «недопустимой» любви, а столкновение диаметрально противоположных жизненных позиций. Суть борьбы, которую ведет за Жерара героиня Анни Жирардо, в том, что он прежде всего несовершеннолетен духовно, и оттого, кто победит в борьбе за него, зависит, каким он станет, достигнув возрастного совершеннолетия.

Нетрудно заметить, что Кайатт несколько упрощает ситуацию, как бы снимая разницу в возрасте героев тем, что делает Жерара внешне вполне сформировавшимся, мужественным. Обвинение в совращении несовершеннолетнего кажется нелепым, когда смотришь на бородатого молодого человека, представшего перед следователем. Режиссер к тому же дополнительно обыгрывает это обстоятельство: мы видим изумление следователя,

Андре Кайатт на съемках фильма «Дороги Катманду»

«подготовленного» бесконечными разговорами о бедном несмышленыше, которого заманила в свои сети «развратная дамочка», когда перед ним оказывается взрослый человек. Можно упрекнуть Кайатта — и упреки эти будут справедливы,— что таким приемом он облегчил себе задачу. Но чем больше размышляешь над фильмом, тем яснее понимаешь, что столкновение Даниэль Гено с обывательской психологией, поводом для которого послужило формальное несовершеннолетие Жерара*, было бы отнюдь не исключено, если бы она полюбила молодого человека, которого не могли бы насильственно, по закону (кстати, принятому еще Наполеоном), отправлять в психиатрические клиники или под опеку выжившего из ума деда. Конечно, тогда Даниэль не заключили бы в тюрьму, но вскормившая и воспитавшая Жерара среда едва ли отдала бы ей его без боя, будь он и на четыре года старше.

В своей борьбе за Жерара Даниэль отстаивает и свое человеческое достоинство, и независимость, и веру в то, что в отношениях между людьми не должно быть фальши и лицемерия — только тогда они смогут быть счастливы. И когда Жерар уже готов покориться, готов принять все условия, только бы избавить ее от новых унижений, Даниэль сама настаивает на продолжении борьбы, соглашается на новое тюремное заключение, поскольку убеждена, что они правы. В похожей ситуации другая героиня Анни Жирардо, в фильме Кайатта «Нет дыма без огня», также откажется сдаться, несмотря на всю тяжесть последствий этого шага лично для нее и ее семьи.

Несколько отступая в сторону, отметим, что с фильмами Кайатта во французский кинематограф пришел очень цельный и привлекательный женский образ. Эммануэль Рива в «Профессиональном риске» и Анни Жирардо в двух последних картинах Кайатта сыграли героинь сильных и женственных, оказывающихся не только равными мужчине в сложный и опасный момент, в той жизненной ситуации, которая требует всего запаса духовной прочности, но и берущими на свои плечи основную тяжесть, более самоотверженными, более непримиримыми в борьбе за дело, которое они считают справедливым. Право же, это не частое явление на французском экране. Анни Жирардо, очень много снимающаяся в кино, говорит, что именно участие в подобных фильмах приносит ей наибольшее удовлетворение, так как позволяет особенно остро по-

* Возраст гражданского совершеннолетия во Франции 21 год. (*Прим. автора.*)

чувствовать общественную значимость своей профессии.

Гибель героини «Умереть от любви» сюжетно случайна, но фильм не оставляет у зрителей сомнений в том, что Даниэль убили не просто случайное стечение обстоятельств и не любовь, а убило ощетинившееся мещанство, убили «роботы морализма», как метко назвала противников Даниэль писательница Мартин Моно. Кайатт показывает разные грани этого явления. Директор лицея и следователь получают видимое удовольствие от выяснения подробностей дела, которое они явно не считают таким, каким его преподносит господин Леген, отец Жерара; они усердствуют «в угоду общественному мнению». Г-н Леген, владелец книжного магазина, в витрине которого выставлены вперемешку марксистские книги и левацкие брошюрки, человек, постоянно декларирующий необходимость борьбы за свободное развитие личности, печатающий листовки во время майских событий 1968 года, оказывается воинствующим поборником домостроевской системы воспитания, когда дело доходит до свободы личности его собственного сына. Его не останавливает ничто: ни оскорбление достоинства женщины (о каком достоинстве может идти речь, если она «совратила» его сына!), ни то, что он физически и духовно калечит юношу, обрекая его на лечение от несуществующей душевной болезни.

Животная ненависть г-на Легена к Даниэль может быть объяснена не только тем, что она «крадет» у него сына, но и тем, что он не может простить ей непреклонного следования принципам, которые он отстаивает только на словах. Ведь в мае 1968-го они были по одну сторону баррикады. Даниэль вышла на демонстрацию вместе со своими учениками, и руководило ею не желание подладиться к ним, а убежденность старшего товарища в правоте требований, выдвинутых студентами.

К сожалению, надо сказать, что нетрудно обнаружить определенное упрощение в привлекательном образе главной героини. Кайатт наделяет Даниэль всеми добродетелями: она прекрасный педагог, ей не могут отказать в профессиональном мастерстве даже ее враги; ласковая и заботливая мать двух ребятишек, которые в ней души не чают; даже с мужем, с которым она развелась, у нее сохранились дружеские отношения (презрев все предрассудки, он приезжает, чтобы забрать ее из тюрьмы). Понятны побудительные мотивы автора. Взявшись доказать на примере — далеко не из легких — моральное превосходство человека, восставшего против косности обывателей, он освобождает свою героиню от каких-либо негативных черт, которые могли бы подавить желание зрителей встать на ее сторону. Великолепная актриса психологического плана, Анни Жирардо играет не заданную схему, а живую обаятельную женщину; но элемент упрощения, односторонности задуманного автором образа даже ей, на наш взгляд, не удается преодолеть полностью. Правда, журнал «Фильм франсэ» считает, что «никогда со времен «Рокко и его братьев» актриса не получала такой интересной роли, как в «Умереть от любви»...

В этом фильме Кайатту не приходилось беспокоиться о занимательности, так как зрительский интерес к показанному на экране был обеспечен уже самим выбором материала*. Но стремление к доступности, максимальной доходчивости заложенных в картине мыслей и здесь приводит режиссера порой к слишком прямолинейным решениям. Особенно ощутимы они в сценах, изображающих психиатрическую лечебницу и тюремные нравы. Вероятно, Кайатту они были нужны, чтобы сильнее «ударить» по нервам зрителей, чтобы дать им острее почувствовать трагизм положения героев...

Попытку предпринять в «Умереть от любви» социальное исследование Кайатт продолжает в следующей картине — «Нет дыма без огня». Но если «дело Даниэль Гено» носило скорее

* Может быть, тем и объясняется ретроспективный ход: фильм начинается с того момента, когда ученица Даниэль узнает о ее самоубийстве, и строится как ответы Жерара следователю, выясняющему причины смерти его возлюбленной, — ведь и пришедшие в зрительный зал знали, чем кончится эта история. Таким образом, излюбленная Кайаттом занимательность детективного сюжета не играла решающей роли. (*Прим. автора.*)

этическую окраску, то движущая пружина «дела доктора Пейрака» — политика.

Новая работа Кайатта — о выборах, о нечистоплотных политиканах, «кухне», малопривлекательные рецепты которой периодически становятся известны широкой публике. Фильм появился на французском экране вскоре после бурной предвыборной кампании и напряженных дней выборов, ставших центральным событием политической и общественной жизни Франции весной 1973 года.

Можно было ожидать, что общественный темперамент художника выплеснется с наибольшей силой в картине, где он обращается к столь животрепещущей теме, к реально существующим проблемам политической жизни страны, что режиссер сможет, наконец, подняться до высот подлинно социального исследования. Увы, в этой картине Кайатта, как, может быть, ни в какой другой, обнаружил себя «конъюнктурный» подход к выбору материала, обращение к наиболее эффектным, внешне занимательным сторонам общественных конфликтов.

...В небольшом парижском предместье Шевиньи афишные тумбы и заборы оклеены портретами нынешнего мэра, г-на Буассара, за кандидатуру которого избирателей призывают вновь отдать свои голоса. Ночью молодые ребята пытаются заклеить портрет мэра другими предвыборными плакатами. Тогда «неизвестные» набрасываются на них и одного убивают — этими кадрами начинается фильм. Те же улицы, те же тумбы и заборы, только теперь на них красуется портрет ближайшего помощника мэра, префекта Морле,— последнее, что видит на экране зритель. Каковы же события, повлекшие смену кандидата на пост мэра? Героем этих событий стал человек, чей портрет не появится на стенах Шевиньи. Доктор Пейрак решает выставить свою кандидатуру для того, чтобы найти убийц юноши, чтобы отобрать власть у тех, кто использует ее для осуществления своих темных махинаций. У доктора большая практика, приносящая ему моральное удовлетворение, популярность и материальный успех; его решение выступить на политической арене продиктовано не карьеристскими соображениями, а ясным осознанием невозможности стоять в стороне. Пейрак приходит к убеждению, что именно пассивность честных людей позволяет людям бесчестным завладеть кормилом власти. Он отдает себе отчет и в серьезности предпринимаемого шага, в том, что впереди — нелегкая и упорная борьба. Свое решение он принимает вместе с женой, так как и ей предстоит разделить тяготы борьбы. Но чего им бояться? Они честны, никогда не были замешаны ни в каких сомнительных

«Профессиональный риск»

историях, их отношения строятся на взаимной любви, уважении и доверии. Казалось бы, они неуязвимы для противника. Но ведь если нет компрометирующих материалов, то их можно сфабриковать. И префект Морле (его отлично играет известный французский актер Мишель Буке, создавший на экране целую галерею образов политиканов и нечистых на руку дельцов) организует нужный «документ». Фальсифицированная фотография, на которой мадам Пейрак изображена среди участников оргии, послана ее мужу как ультиматум: либо он выходит из борьбы, либо каждый житель Шевиньи получит «портрет» Сильвии Пейрак.

И снова, как и в «Умереть от любви», мужчина готов сдаться, чтобы избавить любимую от позора и унижений, и снова она готова принять на себя удар, чтобы не отступить перед подлостью. Рушится надежда на то, что удастся доказать фальсификацию: ни одна, даже самая квалифицированная лаборатория не в состоянии обнаружить следы мастерски выполненной подделки. Избирателям рассылают омерзительную фотографию, размноженную во многих экземплярах. Но Пейрак не покидает поле сражения. Тогда его заключают в тюрьму по ложному обвинению в убийстве. Круг замкнулся: чтобы спасти мужа, Сильвия вынуждена отступить. В это время ее подруга Ольга, хозяйка роскошной виллы, где регулярно устраиваются развлечения, одно из которых и было запечатлено на снимке, получает негатив подлинной фотографии. Но даже опубликовав ее, они не смогут избавить Пейрака от обвинения в убийстве. Лучше знающая нравы сильных мира сего, Ольга предлагает Сильвии единственный выход: она показывает фотографию мужу дамы, чье лицо было заменено лицом Сильвии, и в обмен на сохранение тайны добивается от него, могущественного воротилы, держащего в своих руках немало газет и телекомпаний, организации оправдания доктора Пейрака.

Перед Пейраком распахиваются ворота тюрьмы, но за ними его встречают всего несколько человек, которые безуспешно пытаются уверить своего товарища и вожака, что остальные просто не смогли прийти его встретить по разным уважительным причинам. Пейрак понимает, что игра проиграна, что от когда-то многочисленных его сторонников осталась только вот эта горстка самых верных, самых надежных друзей. А потом мэра, скомпрометированного незаконным арестом Пейрака, сменит в качестве кандидата... префект Морле, такой же подлец, как и мэр.

В «Нет дыма без огня» Кайатт проигрывает заново некоторые мотивы своего более раннего фильма «Профессиональный риск». Показательно, как меняется их звучание, как все чаще проступают пессимистические ноты. Учитель из «Профессионального риска» (превосходно сыгранный Жаком Брелем) смог сам, силой своей личности, убежденности добиться признания несправедливости выдвинутого против него обвинения. Доктору Пейраку, человеку не менее безупречной репутации и, вероятно, не менее сильному, это не удается. Испытание, выпавшее на долю героев «Профессионального риска», не породило в них недоверия друг к другу, а ведь обвинение учителя в совращении несовершеннолетних учениц требовало от героини Эммануэль Рива такой же безграничной веры в любимого человека, какой потребовала от доктора Пейрака невозможность для Сильвии юридически доказать свою непричастность к изображенной на фотографии «party». Одна из самых тягостных сцен в «Нет дыма без огня» — разговор супругов Пейрак во время свидания в тюрьме, когда доктор говорит Сильвии, что безуспешные попытки доказать фальсификацию привели к тому, что и он начал думать, уж не подлинна ли фотография... Это минутное проявление слабости, но для Сильвии оно страшнее любых других тупиков «дела Пейрака». Отъезд учителя*, сумевшего во время очной ставки заставить своих обвинительниц сознаться в клевете,— это мажорная нота фильма: он уезжает победителем. Грустный и подавленный ведет свою машину доктор Пейрак: радость встречи с женой и сыном

* «Профессиональный риск».

«Умереть от любви»

омрачена тем, что он не может понять, кому же обязан своим столь внезапным освобождением, а связанная словом Сильвия никогда не покажет ему настоящую фотографию.

Конечно, и противник у этих героев разный. Смешно даже сравнивать глупо и зло озорничающих девчонок с опытными, прожженными политическими интриганами. Но если герой Бреля оказывается совершенно неожиданно перед лицом «заговора», свидетельствующего о том, какой серьезный риск заключен в его профессии, то доктор Пейрак идет на риск сознательно: он знает, с кем имеет дело, и должен быть готов в любую минуту к ударам «ниже пояса». И все-таки он сломлен. «Это случается не только с другими» — так озаглавил свои заметки по поводу фильма соавтор Кайатта, сценарист Пьер Дюмайе. «Нет дыма без огня» — фильм-предупреждение: вы тоже не застрахованы от подобных «несчастных случаев», пока лозунгом обывателя, на глазах которого порочат честного человека, не перестанет быть пословица, вынесенная в название фильма, пишет Дюмайе. И не случайно именно эту пословицу произносит один из жителей Шевиньи в ответ на вопрос корреспондента, выясняющего общественное мнение о «деле Пейрака».

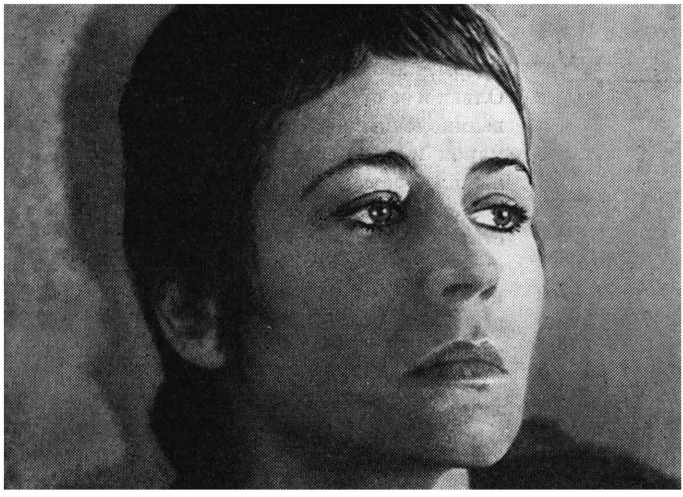
К сожалению, и в этом фильме Кайатта не обошлось без красивостей. Право же, кадры, изображающие «роскошную жизнь» Ольги и ее супруга*, изысканные интерьеры и великолепный бассейн, машины последних марок и породистые лошади совсем не нужны для развития сюжета и, тем более, для развития основного конфликта. В них чувствуется дань все тем же штампам коммерческого кино, приучившего зрителей к подобного рода «характеристикам». И как в предыдущих работах Кайатта, попытка расцветить социальную проблематику пестрыми красками такого рода зрелищ лишь притупляет остроту поставленных вопросов, а иногда и уводит от них довольно далеко в сторону. Как справедливо заметил критик А. Зоркий**, режиссер «увлеченно нажимает на все клавиши и регистры сомнительного сюжета, словно и не замечая, как далеко откатилось реальное существо фильма от его, казалось бы, серьезной политической оболочки». Но, на наш взгляд, А. Зоркий не прав, когда пишет, что «стремление привлечь массового зрителя здесь совершенно ни при чем». Именно это стремление привлечь зрителя к острой социальной проблеме и заставляет Кайатта пойти, вопреки художественной цельности картины, на поводу у непреложных законов коммерческого экрана.

Тяжелые потери, которые несет Кайатт на избранном поприще, очевидны. Чрезмерное увлечение плоско понятой занимательностью, мелодраматическая прямолинейность справедливо вызывают нарекания со стороны прогрессивной французской критики. Самюэль Лашиз писал когда-то по поводу «Умереть от любви»: «Разве это кино? Как мне представляется, этот фильм должен был бы быть либо фильмом-досье, сухим, жестким, обвинительным, оставляющим зрителю роль судьи; либо возвышенным фильмом (выделено Лашизом.— *Т. П.*),

---

* Любопытно, что этого прожигателя жизни, вдохновителя и организатора «party», играет тот же актер, которого мы уже видели в роли любовника матери Оливье в «Дороги Катманду». (*Прим. автора.*)

** «Искусство кино», 1973, № 12, стр. 34.



«Шантаж»

рассказывающим другую историю, более лиричную и потому более захватывающую. Чем станет «Умереть от любви» через 10 или 20 лет? Даже не историей из уголовной хроники»*. Можно пожалеть, что фильм-досье не стала и картина «Нет дыма без огня».

Предлагаемый Лашизом вариант обвинительного фильма-досье, оставляющего роль судьи зрителю, нередко появляется на сегодняшнем экране, но в титрах подобных фильмов нет имени Кайатта. Делая ставку на массового западного зрителя, режиссер не доверяет ему этой роли судьи. Он сам выносит приговор и логикой доказательств будит в зрителе способность логически мыслить. Для зрителя более прозорливого очевидны заданность и сконструированность фильмов Кайатта, выверенность «дозировки», точный расчет на то, как должен «сработать» тот или иной прием. Подобный вариант взаимоотношений с аудиторией несет в себе обеднение возможностей кино как искусства. Но в этом не только вина художника, но и его трагедия: ведь стремясь поставить волнующие его вопросы перед широкой буржуазной аудиторией, он не может не отдавать себе отчета в том, сколь мало именно эта аудитория подготовлена к самостоятельным поискам ответов на подобные вопросы. Хуже того: приноравливаясь к буржуазной аудитории, Кайатт невольно попадает в зависимость от нее, начинает к ней приспосабливаться. Что, естественно, ведет к идейной и художественной коррозии в его фильмах, подчас открыто сползающих на рельсы «коммерческого кинематографа».

Но несмотря на потери, он умеет расшевелить зрителей, заставить их призадуматься. Один из самых интересных французских кинокритиков 50-х годов, Андре Базен писал об этом «эффекте Кайатта»: «После картины «Перед потопом» даже самый глупый зритель выходил поумневшим или по крайней мере более рассудительным. Фильм запускает в каждом маховик рассудка, движение интеллектуальной массы которого, постепенно амортизируясь, продолжает еще некоторое время на лету перемалывать зерна реальности»*.

Да, Кайатту удается на некоторое время запустить в зрителе маховик рассудка, ставя перед ним нравственные и общественные вопросы современной действительности. Но какой ценой он этого добивается? Однажды

* L'Hmanite, juin, 1972.

* Андре Базен. Что такое кино? М., «Искусство», 1972, стр. 227.

вступив на путь насыщения коммерческого кинематографа социальным содержанием, он обрек себя на «хождение по канату». И если порой ему удается достаточно прочно удерживать равновесие, то раз от разу делать это становится все труднее. Чем социально острее избранный объект исследования, тем очевиднее недостаточность, а то и просто противопоказанность тех приемов, которыми вынужден пользоваться режиссер, соблюдая «правила игры». Знакомясь с работами Андре Кайатта последних лет, все больше испытываешь чувство тревоги, наблюдая, как этот опытный мастер, отличный профессионал и неравнодушный художник балансирует у той опасной черты, за которой начинается откровенно коммерческий кинематограф. Переступит или не переступит?

С. Асенин

Робинзоны из Дюрюфю

«Мертвый край» («Holt vidék»)
Авторы сценария Иштван Гаал, Петер Надаш. Режиссер Иштван Гаал. Оператор Янош Жомболаи. Художник Фанни Кеменеш. Композитор Андраш Сёлёши. Производство «Мафильм» (Венгрия).

«Знать прошлое, ценить настоящее, верить в будущее»,— вот формула, определяющая, по словам одного из венгерских критиков, основное русло развития современного киноискусства Венгрии. Советские зрители высоко ценят многообразно и сильно выраженный в нем интерес к актуальным общественным проблемам, умение размышлять над сложными явлениями действительности, видеть в повседневном течении жизни определяющие внутренние закономерности.

Стремление сопоставить судьбу человека и судьбу народа, «прочесть» в биографии героя отражение важных социально-исторических процессов — важная тенденция в развитии киноискусства Венгрии, ярко проявившаяся в наиболее значительных фильмах Золтана Фабри, Феликса Мариашши, Кароя Макка, Андраша Ковача, Иштвана Сабо и других художников.

Но, естественно, не всякий раз и не в каждом своем фильме художник, пусть даже и крупный, берется осмыслить судьбу своего героя «чуть ли не в масштабе всемирной истории», как выразился по этому поводу режиссер Карой Макк. Есть фильмы иной емкости и тональности, связанные с другими, возможно, более частными аспектами и психологическими коллизиями.

К ним относится и прошедшая по нашим экранам картина интересного венгерского мастера Иштвана Гаала «Мертвый край». Это пятый полнометражный игровой фильм режиссера, принадлежащего к поколению, в конце 50-х — начале 60-х годов вступившему в период активной творческой деятельности. Иштван Гаал окончил Институт театрального искусства и кинематографии в Будапеште. Учился в Кинематографическом центре в Италии и, как и многие другие венгерские кинематографисты, начал свой режиссерский путь с короткометражных документальных и хроникальных фильмов.

Творческая судьба его сложилась удачно. Первый же полнометражный художественный фильм — «В потоке», созданный им совместно с одним из самых талантливых венгерских операторов Шандором Шара, получил в 1964 году в Карловых Варах Большой приз и принес режиссеру известность. Незамысловатый по сюжету рассказ о том, как группа молодых людей беззаботно проводит летние каникулы на берегу Тиссы, приобретал неожиданно резкий драматический поворот.

Один из друзей утонул, и это трагическое, кстати, никем вначале не замеченное событие, заставляет и персонажей и зрителей взглянуть на происшедшее с совершенно новой стороны. Выясняется, что дружба, связывавшая молодых людей, была поверхностна и даже фальшива: за их кажущейся привязанностью нет ни подлинного чувства, ни искреннего интереса друг к другу. Затрагивая острую моральную проблему, фильм разоблачал равнодушие и беспринципность, его критика была активна и преследовала определенную цель. Она утверждала новые нормы отношений между людьми, остро напоминая об ответственности человека за свои поступки перед обществом и перед самим собой.

Определяя значение этого фильма, польский критик Болеслав Михалек справедливо отмечал, что в отличие от трактовки состояния духовного мира молодежи в западном буржуазном кинематографе, драматический конфликт и сам характер разработки темы нравственной глухоты молодых людей рассматривается здесь «не в оппозиции к общественным нормам», а как раз наоборот — в сложном процессе усвоения этих норм, в процессе

«интеграции молодежи и общества». Картина была названа венгерской критикой в числе 12 лучших фильмов, созданных в стране за 20 лет — со времени национализации венгерского кино.

В дальнейшем Иштван Гаал поставил еще несколько картин, среди которых, вероятно, наиболее примечателен фильм «Соколы»; о нем много писали, и он был отмечен в 1970 году премией жюри на фестивале в Канне.

И вот новая работа режиссера «Мертвый край», картина, название которой можно было бы перевести и как «Мертвый пейзаж» и как «Мертвый хутор».

Содержание этой киноповести необычно. Картина рассказывает о небольшой венгерской деревне, которую покинули все ее жители, перебравшиеся в соседние города; остались в ней лишь старенькая тетя Эржи, дети которой уже несколько лет как эмигрировали в Канаду, и молодая пара Юлия и Антал Кантор.

Сценарий этого фильма, как и всех других своих картин (за исключением «Соколов» — экранизации известного в Венгрии романа), Иштван Гаал написал сам. Поводом для разработки темы послужило реальное событие, о котором писали венгерские газеты, рассказывало телевидение: небольшая деревушка — хутор Дюрюфю на юго-западе Венгрии — внезапно опустела, все ее жители переселились в город. Факт этот поразил режиссера, и он решил использовать его в своем фильме.

Вот как описывает Иштван Гаал первое впечатление от посещения опустевшего, заброшенного селения: «Я долго думал о том, как можно выразить это потрясающее чувство, которое охватило меня, когда в Дюрюфю я присел на крыльце одного дома, у которого уже не было ворот, и стал смотреть вдоль совершенно пустой улицы. Я подумал тогда, что больше двадцати дней никто не выдержал бы в этой призрачной деревне. На чердаке — вабытые сапоги, которые еще недавно кто-то носил, разбитая тарелка, из которой кто-то ел, и разные другие предметы человеческого быта, которые люди оставили, покидая в спешке это место... Нечто похожее чувствует человек в Помпеях при виде тысячелетней яичной скорлупы и обуглившегося хлеба».

Дело, однако, не столько в самом факте, сколько в его художественном истолковании. Ведь факт, событие обычно бывают многозначны, в них переплетается множество тем и мотивов, и их трактовка в фильме может оказаться самой различной. Художник; как говорил Горький, «не раб, а владыка фактов», его задача — найти в полученных от жизни впечатлениях «общезначимое, объективное». И по-видимому, Иштван Гаал, задумав свой фильм, исходил из этого же принципа. Во всяком случае в одном из интервью он говорил, что в фильме «Мертвый край» стремился «через пейзаж и атмосферу раскрыть важную взаимосвязь явлений. Опустевшая деревня производит гнетущее впечатление. И все же не следует забывать о том, что явление связано с положительными общественными преобразованиями... Слабые маленькие коллективы утратили свою жизнеспособность».

Такой социологический аспект темы действительно предоставлял автору богатые возможности. Он мог посвятить свой художественный анализ проблеме урбанизации, ее влиянию на современную сельскую жизнь, сравнить положение оставшихся в деревне с жизнью тех, кто переехал в город. Показать сдвиги, происходящие в условиях нового быта и в духовных запросах людей. Или — обратиться к не менее актуальной проблеме гармонии (или дисгармонии) человека и природы, изобразить склад жизни, раскрыть характеры и социальную роль тех, кто глубоко и осознанно привержен к деревенскому труду и не мыслит без него своего существования, решительно отбрасывает, несмотря на все сложности и неудобства, заманчивую для других возможность начать более благоустроенную жизнь в городе...

Но ни один из этих многочисленных с о ц и о л о г и ч е с к и х аспектов темы драматурга и режиссера Иштвана Гаала не взволновал.

В картине вообще напрочь отброшен реальный социологический анализ, всегда столь важный для художника, если он хочет правдиво показать жизнь современного общества, соотнести судьбу человеческую с судьбой народной, анализ, к которому, казалось бы, вплотную подводила режиссера избранная им коллизия. Все, что должно было быть объяснено условиями и потребностями сегодняшней жизни сегодняшних людей с их повышенными требованиями и запросами к действительности, к окружающему, к самим себе, с их стремлением к живому человеческому общению, к коллективу,— все это искусственно убрано, снято, человеческие же контакты начисто обрублены. Существованию людей, поставленных в особые, «стерильные» условия, вне всяких связей с жизнью, с другими людьми, с обществом, придан универсализирующий, символический смысл. Запустение заброшенного хутора, который художник стремился рассматривать словно под стеклянным колпаком; в специально созданных «экспериментальных условиях», возникает поэтому как многозначная метафора человеческой беспомощности и разъединенности вообще. Это придает ощущение заданности

всему произведению и заранее предопределяет тупик, к которому должны прийти его герои.

Картина начинается со звонкой жизнерадостной сцены: Юли и Анти дурачатся, бегая друг за другом по двору, заразительно смеются. И в этом безоблачном, бесшабашном веселье, в этих лирических «прятках» есть свой смысл. Пусть опустели дома, заколочены окна и все словно вымерло вокруг — у них своя жизнь, им вполне достаточно для счастья того тепла и нежности, которые излучают их глаза, которое есть в прикосновениях их рук. Первые эпизоды фильма вообще светлы и мажорны, и ничто пока, казалось бы, не предвещает будущей драмы. Дурачатся не только супруги Кантор, но и представители местной власти, громогласно выкрикивая в микрофон сельского радиоузла «официальное сообщение», в котором не без пародийного балагурства «в связи с массовым переселением жителей в культурные центры страны постановляется считать поселок необитаемым». Объявляется также, что «вся территория общины — с домами и хозяйственными пристройками — продается с молотка и первая назначенная цена — бутылка пива».

Сельские балагуры, вызывающие возмущение тетки Эржи, однако, тут же обнаруживают себя, появляясь, что называется, перед глазами «изумленной публики». Все смеются. Милиционер опечатывает радиоузел, учитель складывает последние пожитки скромной сельской школы на телегу, дарит на прощание несколько книг Юли. Председатель кооператива вручает Анти ключи, поручая присматривать за винными погребами. Нехитрый сельский экипаж, наконец, трогается, и супруги остаются одни.

После этих, по сути, экспозиционных кадров светлых минут в жизни героини больше почти не будет. Вернется сын, который теперь вынужден учиться в интернате (поблизости уже нет школы). Или случайно во двор заглянет фотограф-любитель: семья с удовлетворением ему попозирует. Веселы и первые сценки на рынке, где Юли бойко продает цветы и овощи с собственного участка — ведь Анти «возится с парниками», у него обширные планы... А к тому же она помогает старику, торговцу мелким товаром, сбыть с рук редкую «антикварную» книгу. Наконец, переселение в их дом тети Эржи — вот, пожалуй, и все «маленькие радости» «робинзонствующей» семьи. Да еще — когда Анти приходит с работы не слишком поздно и в хорошем настроении.

Но и то и другое случается все реже. Смена красок рассчитана в фильме таким образом, что всевозможные напасти настойчиво обступают героиню со всех сторон. Она хотела бы иметь второго ребенка, но это желание наталкивается на решительное возражение мужа. Умирает Эржи, и Юли все больше гнетет одиночество. Она скучает без сына. А Анти все чаще возвращается поздно, в дурном настроении, пьяный, да еще притаскивает домой самогонный аппарат...

Анти (эта роль — кинодебют известного театрального актера Иштвана Ференци) — действительно «анти» — он во многом противоположен непосредственной, чуткой, подверженной взрыву эмоций Юли. Это человек, все существо, вся натура которого подчинена одной «задаче», вернее — одной функции. В его сотканной из рассыпанных по всему фильму мелких штришков характеристике есть властно господствующий мотив — он хочет быть «добытчиком», мечтает приобретать и преуспевать. И этим он напоминает героя другого венгерского фильма «Прорыв» (режиссер Петер Бачо) — «энергичного» молодого человека, главной целью которого было «самоутверждение», «жизнь для себя», стремление преуспеть, «прорваться» к благополучию. Само название того фильма наделено было символическим смыслом и олицетворяло «честолюбивые» порывы героя. (Собственно, он совершал не единственный, а один за другим целых три «прорыва» в совершенно разных направлениях. И каждый из них неизменно заканчивался горьким провалом, поражением, разочарованием. Избрав под конец путь частного предпринимательства, он бросил работу, стал разводить свиней, начал пить, опустился. Все это приводит к разрыву с молодой женой, усердно занимающейся философией в университете. Фильм заканчивается «лихой», острогротескной сценой, в которой, осознав крушение всех своих надежд, герой фильма в пьяном угаре выезжает верхом на одном из откормленных для продажи боровов.)

Если в «Прорыве» позиция автора в значительной мере идентифицировалась с «негативными настроениями» героя, то в «Мертвом крае» авторские симпатии, без сомнения, целиком на стороне героини.

Анти тоже все время пытается «прорваться», хотя и не очень ясно — куда. Скромный житель заброшенного хутора, он лишен того размаха, которым наделил своего предприимчивого «рабочего-карьериста» Петер Бачо, и не только более ординарен, но и еще менее удачлив. В картине вскользь замечено, что он остается, по крайней мере номинально, сторожем в кооперативе, мечтает иметь свое солидное парниковое хозяйство, большой сад и огород, уходит с лошадью на лесоразработки, торгует на рынке, все чаще поручая все хлопоты по дому Юли. Ей

«Мертвый край»

теперь приходится одной, выбиваясь из сил, возиться с тяжелыми корзинами. «Деньги — из-за них я все время торчу на базаре»,— в сердцах укоряет она мужа. Этот протест против разъединяющей людей мелкособственнической психологии — один из самых сильных и жизненно ярких в фильме.

Отчуждение, одиночество все больше сковывают сердце Юли. Когда-то так нежно тянувшаяся к мужу, она теперь его отталкивает — грубо, почти истерично. Но и в один из самых критических моментов, когда душевное смятение молодой женщины, кажется, достигло предела, единственный близкий ей человек продолжает спокойно считать вырученные за день деньги. Им даже больше не о чем говорить — разве что о рассоле или о том, затоплена ли печь, готов ли обед. Сложный мир чувств и духовный примитивизм вступают в конфликт и противопоставлены здесь с обнаженной прямотой и неподдельной драматической силой.

Иштвану Гаалу присуще превосходное умение использовать выразительные детали, двумя-тремя мазками мастерски строить на них драматически напряженный и законченный эпизод.

Среди однообразия сельских будней событием, всколыхнувшим жизнь семейства Кантеров, становится приезд из Канады Пишты, сына покойной Эржи. Он подруливает к их дому на собственной машине, которая прижимистому Анти, обычно требующему, чтобы даже рассада из экономии была посажена погуще, кажется воплощением великолепия и расточительности. Появляются трое детей и канадская жена Пишты, высокая худая женщина, похожая на большую куклу. Вся сцена слегка шаржирована, и это помогает подчеркнуть эффект взаимного непонимания, к которому стремился автор, искусно добиваясь своей цели. Эпизод встречи большей частью построен на бессмысленных, ничего не значащих фразах, восклицаниях, повторении имен, нередко произносимых хором. Жена и дети Пишты не знают венгерского, они говорят по-английски. Но дело не только в различии языков. Главное в том, что венгр Пишта и венгры Юли и Анти не понимают друг друга. «Прошло много времени, мы стали другими»,— констатирует Пишта. Мальчишки, правда, находят как-то общий язык — они забираются на крышу и играют в «космонавтов».

Наконец, канадцы уезжают. Мать, из-за которой Пишта приехал, умерла, а больше на этом хуторе делать ему, в сущности, нечего. Но не странно ли, что этот шумный, полный динамики эпизод — чуть ли не единственное вторжение «большой жизни» в однообразное будничное существование супругов Кантор?

Что же заставляет Иштвана Гаала воздвигать этот искусственный «микромир», строить эту оторванную от вселенной семейную крепость, создавать подобие современной робинзонады? Что это — стремление ограничить, словно сценическим порталом, единство место и действия, сосредоточив внимание лишь на внутренней жизни персонажей? Или — желание ради каких-то лабораторных целей поставить своих героев вне общества, пока-

зать их в каком-то жутком «безвоздушном» пространстве? Но ведь даже и в самый тесный каземат люди приносят отпечаток своей среды, особенности своего народа, общества, эпохи. Есть вещи и отношения, от которых нельзя «изолировать» человека.

Здесь, думается, и заключен один из главных просчетов режиссера. Стремясь изобразить «просто людей», он искусственно лишил их тех реальных социальных связей, того чувства коллективной общности и взаимоподдержки, которыми обычно живут люди и тем более — в социалистической стране, в социалистическом обществе. Для героев почему-то нет выхода в большую жизнь, в мир — с другими людьми и более широкими интересами. Здесь-то и кроется неправда этого фильма.

К тому же искусственность в его исходной ситуации подчеркивается, чем дальше, тем больше, признаками патологических изменений в психике героини.

Западная критика, в частности, французский журнал «Экран», с большим удовольствием увидела в самой теме отрешенности от общества, внутренней опустошенности, «некоммуникабельности» персонажей Иштвана Гаала некий «параллелизм» с мотивами творчества Антониони, от которых, впрочем, отошел уже и сам итальянский режиссер. Но вряд ли заимствование подобных методов предопределяет, как утверждает эта критика, большую глубину и реализм фильма «Мертвый край», делает его оригинальней и значительней. Как раз наоборот. То, что было понятно и в определенной мере оправдано у Антониони, выглядит странно и неестественно у венгерского кинематографиста. Вторичность разрабатываемых им мотивов, их социальная чужеродность по отношению к действительности придают течению фильма нарочитый, неестественный характер, а самому фильму — явственный оттенок эпигонства.

В одном из интервью Иштван Гаал объясняет, что «Мертвый край» — это камерная драма, и просит понять, что вынужденный подчиняться «законам избранного жанра», он не мог себе позволить «социологических рассуждений». Он добавляет, что его интересовали только «искаженные отношения между двумя людьми», поскольку «подчиненное положение женщины — одна из самых отвратительных унаследованных нами болезней феодальных пережитков, которые сохраняются особенно в деревне».

Но если это так, то почему же ему пришлось отбросить социологию во имя психологии? И если речь идет о «положении женщины в обществе» — то есть о теме прежде всего социологической,— то при чем тут «мертвый край», заброшенный, всеми оставленный хутор? Все это не может не вызвать недоумения.

Анти невольно сравнивает свою странную уединенную жизнь с жизнью оторванных от мира прокаженных. Не проблему ли «психологической несовместимости» решил исследовать режиссер, взяв семью не как ячейку общества, а скорее как одинокую монаду, беспомощно затерявшуюся в равнодушном мире?

Одиночество, представленное как всемогущая, стоящая над людьми сила, с которой не спорят, действительно, словно проказа разъедает души этих людей. Именно оно подводит героиню к обрыву — в прямом и переносном смысле. Фильм завершается эпизодом, явно символическим — и по тому, как он задуман, и по тому, как решен. Выжженная бесплодная земля, жесткая каменистая почва обрыва встречает последние шаги героини фильма, которая бросается с него в пропасть.

Несчастный случай или самоубийство? В сущности, это не так уж важно, ибо режиссер настойчиво и неуклонно подводит Юли к этой последней черте, подчеркивает закономерность и неизбежность ее гибели. Все множатся и множатся знаки ее отрешенности от жизни, искусно подбираемые и нагнетаемые в фильме. Исчезает собака Юли, гаснет электричество, неожиданно трескаются стены, камни падают к ее ногам, сгущаются сумерки осеннего пейзажа.

Но едва ли не самой важной, кульминационной сценой фильма следует считать исповедь Юли в церкви.

Казалось бы, и помимо священника должны были быть у нее люди, к которым она могла бы обратиться, люди, которые умеют и шутить и работать, как это было показано в начале фильма, люди, живущие в иной атмосфере, в ином ритме, нежели добровольные отшельники Иштвана Гаала. Ну, хотя бы тот старый учитель, так тепло приглашавший Юли к себе и о котором она почему-то на протяжении всего фильма так и не вспомнила.

Да, мир — не пустыня, он заселен людьми, но в фильме Иштвана Гаала героев окружает именно пустыня, и «прокаженным» действительно приходится решать все только в одиночку.

Но зритель не верит этой фатальной отчужденности героев от жизни. Он снова и снова допытывается, следя за экраном: «А что же все-таки мешает Юли покинуть пределы «призрачной деревни», где ее преследуют страхи, символизирующие ее же собственную тоску и одиночество, тягу к живому человеческому общению?» Если она послушно покорилась Анти и мысль об отъезде даже не приходит ей в голову, то хоть эхо оттуда, из мира,

к ней донестись могло бы, но нет даже этого эха.

А между тем ее душевное равновесие окончательно сломлено, ее внутренний мир разрушен, дневные и ночные страхи посещают ее все настойчивее.

— Я очень боюсь одиночества,— признается она священнику во время исповеди.— У меня такое ощущение... как будто меня кто-то преследует. Я боюсь оглянуться... Я боюсь увидеть, как на меня глядят из этих домов... чьи-то глаза... Я бегу, полумертвая от страха. Я понимаю, что не должна поддаваться... Но я просто не могу ничего с собой сделать. Я хочу плакать и кричать, а кругом пусто, меня не услышат. Никого нет... Ни мужа, ни сына — я одна... Мне страшно.

— Многие в последнее время говорят со мной об этом,— отвечает ей священник, призывая уповать на господа.

«Многие» — это уже, пожалуй, социология, хотя и несколько расплывчатая, «без аргументов», с довольно мрачной, хотя и многозначительной интонацией.

Иштван Гаал не осуществил своего замысла, связанного с анализом тех положительных общественных преобразований, о которых он говорил в интервью, и не поставил в центр своего художественного исследования новые социально значительные, «общезначимые», пользуясь выражением Горького, тенденции. Может быть, все-таки, прав был французский журнал «Позитив», когда писал об этом фильме Иштвана Гаала: «Его лаконичный пессимизм безжалостно постоянен»? Что ж, режиссер дал основание для подобных суждений. Но по правде говоря, когда речь идет о человеческих душах, безжалостность и пессимизм — плохие помощники. Вот почему трагедия одиночества в замкнутом микромире «Мертвого края» кажется надуманной, несмотря на блестящую игру Мари Теречик (ей тоже, впрочем, трудно глубоко и всесторонне разработать образ в тех «стерильных» условиях, в какие ее ставят сценарист и режиссер), во многих эпизодах так естественно и тонко выражающей «истину страстей», и на высокое мастерство оператора Яноша Жомболаи, создавшего то поэтически светлые, то туманные и тревожные пейзажи, созвучные переживаниям героини.

Человек не может жить один, вне общества, жить без людей — это общеизвестно. Тяга к человеческому общению, внутреннее сопротивление одиночеству и опустошению, которое оно несет, сознание своего гражданского и общественного долга неотчуждаемы даже от тех, кто ограничил свой духовный мир лишь частоколом своего двора, кругом мелких будничных забот и интересов. Об этом, кстати, правдиво и сильно рассказал Андраш Ковач в своем новом фильме «На венгерском пустыре», показав, как расширяется кругозор личности, какую огромную моральную силу приобретает в борьбе с обстоятельствами человек, черпая смысл жизни во внутренней связи с народом, с его борьбой за лучшее будущее.

Фильмом об «интеграции молодежи и общества» Иштван Гаал десять лет назад начинал свой творческий путь. Теперь его заинтересовало нечто прямо противоположное: дезинтеграция человека и мира...

Невольно приходится признать, что, лишив своих персонажей воли к жизни, мечты и стремлений, режиссер без особого труда привел их к полному краху и создал фильм, хотя и изощренный в тонкости нюансов и деталей, но внутренне противоречивый и столь же опустошенный и лишенный идеалов, как и те, о ком он повествует.

Анатолий Гребнев

Рассказ от первого лица

(Дневник директора школы)

«Рассказ от первого лица». Валентина — И. Саввина. Свешников — О. Борисов

Одну из этих дверей я открыл.

Тридцать человек молча поднялись со своих мест. Сели.

В девятом «Б» шел «классный час». За учительским столом сидела в торжественной строгости Валентина. Я показал ей жестом, чтобы она не беспокоилась, и устроился за последним столиком, рядом с Бодянским. Весельчак был сейчас странно серьезен, и вся атмосфера в классе, как я уже почувствовал, была серьезной, с холодным ветерком тревоги и значительности. Речь держала Наташа Черкунова. Она продолжала стоять, когда все сели, и, подождав, произнесла:

— Я считаю, что Игорь в отдельных случаях бывает неправ.

— Ну-ну? — сказала Валентина.— В чем неправ?

— Неправ,— повторила Наташа.— Неправильно относится к товарищам.

— К кому неправильно? К тебе? — спросил мой сосед Бодянский.

— При чем тут я? В его поведении за последнее время проявляется зазнайство. По отношению к классу,— добавила Наташа не совсем уверенно, словно отвечала урок.

— Например? — спросила Валентина.

— Например,— повторила Наташа.— Когда мы делали классную стенгазету, попросили его помочь. Он в прошлом году рисовал, а в этом году сказал, что не будет, что это, мол, для него пустая трата времени.

— Не говорил! — заявил Бодянский.

— Говорил,— сказала Наташа.

— У нее с памятью что-то.

— У тебя с памятью!

— Говорил, говорил,— подтвердил сам виновник, Игорь Кольцов, повернувшись к Бодянскому и тем самым — ко мне.

— Встань, пожалуйста,— сказала Валентина.

Итак, начиналась, а вернее, продолжалась одна из самых неприятных процедур школьной жизни, обставленная на этот раз со всей серьезностью и, как видно, даже подготовленная заранее. Виновник уже стоял на виду, готовый защищаться или раскаяться. В таких обсуждениях, может быть, и есть свой смысл: одних они приучают отвечать за свои поступки, других — высказываться не за спиной, а вслух, что тоже полезно. Сейчас говорила Валентина:

— Это очень характерно для тебя — делить людей на две категории. Одни — это, значит, плебеи, а другие — элита. Для одних существуют интересы школы, всякие там презренные обязанности, стенгазеты и прочее, а другие могут иронически поглядывать на это с высоты своего интеллекта!

— Ну, в общем, это не так далеко от истины,— заявил неожиданно Игорь.— Я лично, если вас интересует мой взгляд, выше всего ценю интеллект, то есть, попросту говоря, умных людей. Их, к сожалению, меньшинство.

— Ты подсчитывал? — усмехнулась Валентина.

— Зачем подсчитывать, это известно и так. Вы сами преподаете историю, а уж история дает нам сколько угодно примеров...

— Примеров чего?

— Примеров того, что умных людей, к сожалению, всегда меньше, чем не совсем умных, так их назовем...

Бедный мой Игорь! Неразумная гордыня и упрямство молодости, не понятные нам, старшим, уже несли его на своих парусах неведомо куда.

— Ну и к каким же ты причисляешь себя? — спросила Валентина словно бы нарочно, чтобы он тотчас ответил:

— Вы знаете, к умным, как ни странно.

— Умным людям свойственна прежде всего скромность.

— Ну, не всегда.

Маша Поплавская — мы встретились взглядами — смотрела на меня с тревогой и мольбой. Теперь я уже понимал, зачем она искала меня там, в учительской.

Наступила пауза. Настроение класса заметно менялось.

— У тебя, старик, неправильная позиция,— сказал Володя Куделин.— Нельзя так себя противопоставлять. Одни такие, другие — сякие. Так, знаешь, недалеко до Раскольникова.

Окончание. Начало см. в № 11 за 1974 год.

— А он уже присмотрел одну старушку! — заявил Бодянский.

Дружный смех. Смеяться девятый класс готов всегда, при любых обстоятельствах. Смеется сейчас даже Кольцов. Смеемся и мы с Валентиной.

И тут бы в самый раз и закончить нам наше тоскливое мероприятие.

Беру слово.

— Я думаю, Игорь, стоит прислушаться к критике.— Пауза. Валентина гасит остатки смеха.— Очевидно, были и есть какие-то моменты в твоем поведении, которые, я уверен, неприятны тебе самому... Мне, например, я тебе уже говорил, не понравилась история с поэтом. Даже не сам по себе факт, что ты ушел, а то, что сделал это так демонстративно. Ты не согласен со мной?

— Согласен,— сказал Игорь.

И уж тут бы все и закончить.

Но старая, неутоленная обида, видно, все еще жжет сердце Валентины. Что поделаешь, педагоги тоже живые люди.

— А кстати, мог бы и остаться, послушать, ничего б с тобой не сделалось,— сказала Валентина.— Нет, надо непременно показать, какой я умный, какой я особенный.

— Это мой недостаток,— сказал с вызовом Игорь.

— Что твой недостаток?

Спор опять обострялся. Валентина разжигала его сама, на свою же голову.

— Вы как хотите, чтобы я вам отвечал, Валентина Федоровна? — вдруг с серьезностью спросил Игорь.— Вы скажите, я отвечу, потому что все уже устали и хотят домой.

— Ты не дерзи.

— Я не дер...— Игорь запнулся, ища окончания глагола,— не дерзю, так можно сказать? Я не дерзю.— И это, конечно, было опять поводом для смеха.— Вы скажите, я что должен — покаяться?

— Прежде всего ты должен говорить с нами искренне.

— Вы считаете? А почему?

— А потому что мы с тобой искренни.

— Не уверен.

Мы опять переглянулись с Машей Поплавской. Мы думаем сейчас об одном и том же.

— Перестань, слушай! — вмешался, не выдержал кто-то из ребят.

И Володя Куделин:

— Ты неправильно себя ведешь, старик! Делаешь хуже себе!

— Да, вероятно.— Игорь посмотрел в его сторону.— Как знать, хуже или лучше, кто это знает... А вообще, Валентина Федоровна, я не пойму, из-за чего весь сыр-бор? Неужели из-за какого-то несчастного поэта, творения которого износятся раньше, чем его кожаный пиджак. Ну, не нравится он мне!

— Поэт или пиджак? — спросил Бодянский.

— Пиджак как раз ничего... А впрочем, может, я ошибаюсь. Тут нам Борис Николаевич рассказывал, как современники не могли оценить друг друга. Даже Пушкина, и то признали не сразу...

Все устали.

— Ты знаешь, Игорь,— сказал я внушительно,— кто-то здорово заметил, что принципиальность это такое оружие, которое следует держать в чехле. Не надо бряцать им на каждом шагу. Ты, надеюсь, понял меня.

— Да. Спасибо.

Черт побери! Все не те слова!

— Я ведь очень ценю твои способности. (Вижу лицо Маши Поплавской.) И Валентина Федоровна тоже, можешь не сомневаться. (И каменное лицо Валентины.) И тем более нам не хотелось бы, чтобы о тебе сложилось нелестное мнение. И в частности, у твоих товарищей. А ты даешь к этому повод!..

— Я думаю, вы ошибаетесь,— заметил холодно Игорь. — И, в частности, насчет моих товарищей...

Остановись, Игорь! Еще немного, и я уже не смогу тебя защитить!

— ...Вы, во-первых, не знаете, что они думают обо мне на самом деле. Они вам этого не скажут и не напишут в сочинениях...

— Вот ты какого мнения о своих товарищах! — сказала громко Валентина.

— Хорошего мнения. У нас в классе умные люди. Может быть, немножко инфантильные, но не все, и это пройдет...

Это было уже слишком, и он это почувствовал и посмотрел на одноклассников, чьи лица сейчас замерли. Но остановиться уже не мог.

— А во-вторых, вы сейчас давите на них своим авторитетом. Кому охота получать в конце школы плохую характеристику!

— Остановись, хватит! — оборвал я его, но поздно: в классе поднялся шум, ситуация обострялась и, может быть, непоправимо для Кольцова.

— Ты кого имеешь в виду? — кричал Куделин.— Нет уж пусть он скажет до конца, дайте ему высказаться!

— Пусть говорит!

— Да хотя бы и тебя, Вова,— повернулся к Куделину Игорь.

— Тихо! — хлопнула по столу Валентина.

— Я думаю, мы сейчас прекратим этот разговор,— сказал я и поднялся.

— Да нет, почему же, Борис Николаевич,— сказал в наступившей тишине Бодянский.— Пусть он нам скажет, что он о нас думает. Даже интересно. Давай!

— Замолчи, Бодянский! — крикнула с места Маша.

И грянул смех. Вот поди знай, когда и отчего они засмеются в девятом классе. Смеялись звонко, дружно, на этот раз без меня и Валентины.

И вдруг все опять изменилось. Я, кажется, первым увидел выражение муки на лице Игоря и слезы на его глазах. Он почти оттолкнул соседа и, выбравшись из-за столика, бросился вон из класса. Все это произошло в несколько секунд, и смех не сразу стих, а затем мы остались в странной, пустой, неловкой тишине.

— Все свободны,— сказала Валентина.

Мы шли рядом, директор и завуч, с сознанием выполненного долга. Спускались по лестнице. Наверное, у меня был убитый вид. Валентина взглянула на меня раз, и потом еще раз, как на человека, которого следует утешить. И она сказала:

— Ничего-ничего, полезно. Немножко сбить с него эту спесь.

Я кивнул ей. Остановился.

— Это не спесь. Это гордость,— сказал я в отчаянии.— Зачем ее сбивать?

И дальше, не глядя, пошел один, оставив ее на лестнице.

Я шел, не оглядываясь, и потому не сразу заметил человечка с портфелем, стоявшего вблизи моего кабинета. Это был «Ну, погоди», и он караулил меня. Я так и подумал в тот момент и оглянулся — он стоял и смотрел мне вслед. Мне было не до него.

В воскресенье с утра я смазывал лыжи. Лида готовила завтрак. Из кухни в прихожую доносился ее голос:

— Ты не мог бы делать все чуть-чуть поживей?

И голос Сережи:

— Мама, надоело торопиться. Хоть один день в неделю можно не спешить?

— Ты разве не идешь с нами?

— Не знаю.

— А кто же знает?

— Еще не ясно,— туманно заявил Сережа за завтраком. Мы сидели втроем на кухне.— Может, я как раз останусь. Позанимаюсь.

Лида посмотрела на меня. Я ничего не сказал.

— Ты чем-то расстроен? — спросила Лида.

— Нет.— Только что, вместе с газетами, пришло письмо. Я вскрыл его.

— Какие-нибудь неприятности?

— Что?.. Нет, наоборот. Приглашают на свадьбу.

— Да? А кто женится?

— Выходит замуж. Старикова Лена. Ты не помнишь. Окончила в прошлом году.

— Ну, почему не помню. Черненькая.

— Как раз наоборот, беленькая.

— И тебя пригласили?

— Как видишь.

— Одного или с женой?

— Вдвоем, разумеется.

— А что ж ты мне не говоришь?— Лида взяла тисненное золотом «Приглашение».— А где тут написано?

— Это, по-моему, подразумевается,— объяснил я.— Да ты же все равно не пойдешь.

— Кто тебе сказал?

Сережа молча пил кофе.

— Сколько у тебя, папа, учеников? — спросил он вдруг.

— Я не считал.

— А все-таки? Интересно. Двести, пятьсот?

— Мы идем сегодня на лыжах? — спросила Лида.

— Да, непременно,— сказал я, уже лежа в комнате на тахте, с газетами.— Сейчас пойдем. Ты готова?

Начинался наш бестолковый воскресный день — с долгими сборами, телефонными звонками не вовремя, ожиданием друг друга.

— А может, тебе не ходить на эту свадьбу? — спросила из кухни Лида.— Что ты, не видал свадеб?

— Кстати, не видал. Во всяком случае, давно.

Лида появилась в комнате.

— У тебя костюма нет.

— Почему?

— Потому! Ты посмотри, как люди сейчас одеты!.. Твои же ученики!

— Ну и что?..

В это время в прихожей уже звучали голоса и шаги — возбужденный голос Сережи и милый смеющийся женский голосок, и стук входной двери. Пришла Оля.

Мы увидели ее почти тотчас на пороге нашей комнаты.

— А к вам можно?

Она спрашивала с детской бесцеремонной доверчивостью, улыбаясь и любя весь мир, в том числе и нас. За ее спиной стоял, довольно улыбаясь, наш Сергей.

— Прошу,— сказал я, поднимаясь.

— Какой снег! — сообщила она, опять-таки любя и радуясь, заранее уверенная и в нашей благожелательности. Ей было лет девятнадцать. Маленькая, востроносенькая, полная жажды деятельности. В брючках и в тапочках, которые ей дал Сережа, о чем она тут же и объявила: — Я в ваших тапочках, ничего?

— Ладно, пошли.— Сережа взял ее за плечо и увел к себе в комнату, оставив нас с Лидой. Через минуту мы услышали оттуда музыку — они там поставили пластинку.

Мы с Лидой смотрели друг на друга.

— Как ты думаешь, они... это...

— Близки? — спросила Лида.

— Да.

— Думаю, что да,— сказала Лида.

Оттуда доносилась музыка.

Потом пришел Сережа.

— Папа, я надену твою куртку, ладно? Мы хотим выйти, подышать...— Он смотрел на меня светло.— Вы ведь не пойдете уже на лыжах.

— Как не пойдем?

— Не пойдете. Поздно уже. Да вам и не хочется. Зачем себя мучить? Из-за какой-то догмы.

Он ушел и вернулся в моей куртке. Она шла ему, черт возьми, он был в ней хорош, и Лида залюбовалась сыном и поправила на нем воротник.

— Папа, я ненадолго.— Он подсел ко мне на тахту.— Вернусь, сыграем с тобой в шахматы. За тобой две, ты, надеюсь, не забыл? И позанимаюсь сегодня, не беспокойся.— Я молчал, и Сережа продолжал:— И вообще не беспокойтесь за меня, в принципе. Я стану человеком, вот посмотрите!..— Он готов был сейчас обещать мне все, что угодно.— Ну я пошел, хорошо?

Он смотрел на меня с неподдельной нежностью. Кивнул на пачку сигарет, лежавшую на тахте.

— Опять куришь!..

И ушел с Олей. Она еще раз появилась на пороге и доверчиво сказала нам:

— Чао! Мы пошли!..

Я включил телевизор.

Не понравилось. Выключил.

— Расскажи что-нибудь,— попросила Лида.— На лыжах уже не пойдем, правда? А верно, зачем себя мучить? — Она улыбнулась своей молодой улыбкой.— Ну что у тебя там в школе? Нашел учительницу для первого класса?

— Нет.

— Была ж эта девчонка из педучилища, тебе понравилась.

— Она говорит — «транвай».

— Как?

— «Транвай».

— А ты совсем не можешь сидеть дома, да?— Лида смотрела на меня.— Не знаешь, куда себя деть.

— Почему?

— Не знаю, почему... Боря!

— Ну?

— Послушай.— Она сидела за шитьем.— Не надо было тебе идти в директора. Тебе трудно, ты мягкий человек.

— Что это за легенда! Откуда вы это взяли, что я мягкий? — Я рассердился.— И почему я должен быть сволочью непременно? А если не сволочь, вас что, уже не устраивает? Мягкий, что, не годится? Надо, чтобы крыл вас матом, тогда вы будете уважать? Вот это, по крайней мере, сила, это вам не какой-нибудь слюнтяй! Так, что ли?

Лида смотрела в недоумении, решительно не поняв, почему это я на нее накинулся.

— Поставь музыку! — сказал я.

— Что?

Я повторил мягче:

— Поставь, пожалуйста, музыку. Ту пластинку, что ребята...

Она наконец поняла. А я добавил вслед:

— Если тебе не трудно.

И пошел за ней.

Музыка уже играла. Лида сидела в Сережиной комнате и смотрела на меня.

— Я знаю, почему ты на всех кидаешься,— сказала она.— Ты недоволен собой. Да?

На двери ресторана висела приветливая табличка: «К сожалению, свободных мест нет». Я кое-как достучался до швейцара и был наконец допущен, но не раньше, чем нашел у себя в кармане открытку с золотым тиснением. Этого было довольно, чтобы меня проводили в гардероб, где помогли снять пальто, а затем уже наверх, в банкетный зал, на свадьбу.

Видимо, я опоздал — все уже были в сборе, и Лена Старикова, в белом, сидела в глубине зала, во главе стола, с женихом. Она увидела меня и поднялась навстречу. Головы всех сидящих за столом, точнее, за столами, а их было здесь несколько десятков человек, повернулись в мою сторону, и я невольно оказался в центре внимания и замахал руками; поэтому все решили, что я стесняюсь, и потом, в продолжение вечера, я уже нес на себе бремя человека, который стесняется и за которым поэтому усиленно ухаживают.

Лена подставила мне щеку для поцелуя; жених почтительно протянул руку; уже было объявлено за столом, что я т о т с а м ы й учитель, у которого училась Леночка. Впрочем, наш педагогический коллектив был здесь уже представлен: за столом среди прочих гостей сидела Валентина. Меня заботливо усадили рядом. Дальше все пошло своим чередом.

Честно говоря, я первый раз в жизни присутствовал при таком застолье — с таким количеством гостей и изобилием яств. Люстры источали хрустальный свет, звенели бокалы, сияли улыбки, бесшумно двигались официанты за нашими спинами, и во всем этом великолепии сидел почему-то я, и мысли путались и тонули в сплошном гуле голосов.

— Пожалуйста, Борис Николаевич, не стесняйтесь! Валентина Федоровна, разрешите вашу тарелочку! — и я уже чувствовал себя совсем сиротливо в этом роскошном зале, с этими милыми, празднично одетыми и великодушными людьми, пригласившими меня за свой стол; с моей же ученицей Леной, которая царила сейчас где-то там, в глубине, время от времени одаряя меня, своего старого учителя, дружелюбной великодушной улыбкой.

А рядом сидела Валентина.

Вот это соседство и было сейчас главным источником моей неловкости.

Отношения испорчены, это ясно для обоих. Когда во всей этой возне с тарелками и фужерами нам приходится вступать, так сказать, в соприкосновение, я отвожу глаза, и Валентина делает то же самое. Мы молча смотрим каждый в свою тарелку.

А тут я еще нечаянно задел ее локтем. Я сказал: «Простите». Она что-то пробормотала в ответ.

Тем временем продолжались тосты. Молодой человек, исполнявший роль тамады, предлагал выпить за какого-то Павла Семе-

новича или, может быть, Семена Павловича, я не понял. Все поднялись, и Павел Семенович, он же Семен Павлович, смущенно раскланивался и предъявлял свой бокал. Я тоже поднялся, и мы с Павлом Семеновичем улыбнулись друг другу. Пить я не стал.

— Это его отчим,— объяснила Валентине ее соседка слева.— Он ему лучше родного отца. Образование ему дал, а сейчас кооператив...

— А при чем тут образование? — возразила Валентина.— Образование ему дало государство.

— Ну, государство — это конечно,— согласилась соседка, — само собой.

Речь шла, как видно, о женихе. Я прислушивался, незаконно пользуясь таким образом информацией, предназначенной не мне.

— Кооператив — это хорошо,— заметила Валентина.

— Хорошо, конечно,— согласилась женщина.— Не так, как мы в свое время: с тещей да со свекровью. Нынче молодежь хочет самостоятельности.

Валентина промолчала. Говорили очередной тост. Со мной чокнулся сосед справа.

— Нет уж, пожалуйста,— сказал он.— До дна!

— Какая же тут самостоятельность,— не выдержала все-таки Валентина.— Если бы они сами заработали себе эту квартиру...

— Ну, знаете, нынче так не рассуждают,— сказала женщина.

— Почему вы думаете? — не осталась в долгу Валентина.

— А потому что если есть возможности, кто же будет отказывать своим детям? Нарочно, что ли? Чтобы они тоже мучались?

Потом та же женщина спросила, поглядев на Валентину:

— Вы, наверно, учительница? — Этим было сказано все.

— Да,— с достоинством ответила Валентина.

— Ваш сосед ничего не ест,— сказала женщина.

Так продожалось еще некоторое время. Я сидел, углубившись в тарелку, что-то жуя, иногда обмениваясь с кем-нибудь из сидящих любезными улыбками.

Пришла музыка — несколько оркестрантов в серых курточках расположились в углу зала и заиграли. «Вы не танцуете?» — спросил меня кто-то, и я опять почему-то улыбнулся.

Можно было бы уже и уходить, я поглядел на дверь, ее заслонили сейчас спины танцующих. Мы с Валентиной так и остались за столом; мы сидели с горделивым видом бедных родственников, поощрительно глядя по сторонам.

И тут о нас вспомнили.

Ну, конечно же, она, Леночка! Вот она идет к нам. Да и могло ли быть иначе?

— Борис Николаевич, Валентина Федоровна, какие вы молодцы, что пришли! Ну как вы живете, как наша школа?

— Все хорошо.

— Как там все? Генрих Григорьевич? Все такой же?

— Все такой же.

— Привет ему от меня.

— Любовь Федоровна умерла. Ты у нее училась в первом классе?

— Ой, как жалко. У нее. Конечно. А что с ней было? Жалко как...

Лена смотрела на нас, на меня и Валентину, с откровенной нежностью и почему-то с чувством вины. Ее уже звали, ее уже ждали, там был в разгаре танец, и уже несли горячее, и всюду она была нужна.

— Иди,— тихонько подтолкнула ее Валентина.

— Ну, а как там ученики? Балуются?

— Конечно.

Вот, собственно, и все, и Лена Старикова улыбнулась нам, мне и Валентине, своей очаровательной виноватой улыбкой. Мы оставались в прошлом, уже не имевшем над ней никакой власти. Старались музыканты в серых курточках; уже совсем рядом, непосредственно грозя нам и нашим стульям, отплясывала какая-то пара, все продолжалось...

В гардеробе, где меня одевали сразу два швейцара (один подавал пальто, другой держал шапку), появилась и Валентина.

Мы, не сговариваясь, вышли вместе.

Что-то произошло сегодня, объединившее нас.

К тому же дом Валентины был близко, здесь, на Майорова.

Когда-то мы были на «ты».

— Видишь, что делается,— сказала Валентина, хмурясь от снега.— Это волна. Идет на нас волна...

Я посмотрел на нее с сомнением. Она продолжала:

— Мы их чему-то учим... образ Рахметова, образ Чацкого... а потом это все летит куда-то... в эти свадьбы с кооперативным приданым...

— Ну, при чем тут свадьбы,— вяло возразил я.— Это чисто внешнее, в конце концов... Мы просто отстали с тобой...

— Отстали,— охотно подтвердила Валентина.

Мы прошли еще немного.

— А что значит внешнее? — спросила Валентина.— Внешнее без внутреннего? Так же не бывает. Это философия, ты пойми. Другая, которой мы с тобой не обучены. Стыдно быть бедным. Вот что за этим!

Я кивнул, соглашаясь. Я думал сейчас так же, как и она.

— Результат! — сказала Валентина.

Результат чего, она так и не объяснила. Это подразумевалось.

Я молчал.

— Полюбовался? — спросила она — совсем не агрессивно, скорее грустно.— Вот оно, во всей красе. То, что нас ждет.

— Ну, я не такой пессимист.

— Ты добрый человек,— сказала она задумчиво.

— Почему добрый,— отозвался я тут же,— мне все говорят, что я добрый.

— Это не недостаток, это, наверно, твое достоинство.— Она взглянула на меня.— А знаешь такие стихи: «Добро должно быть с кулаками»...

— А кулаки-то зачем? — спросил я.— Уж если добро!..

Больше мы не спорили.

Остановились у ее парадного.

— Поднимешься?

Я молчал.

— Поздно? — сказала она.

Я кивнул. Погладил ее плечо.

В парадном она еще обернулась, махнула мне на прощание.

Я зашагал по улице, по снежной санной мостовой, один во всем городе и мире.

Мы все-таки отправились покупать мне костюм. Лида выбрала для этой цели самый большой современный универмаг, с эскалаторами, которые доставляли покупателей с этажа на этаж. Где-то не то на третьем, не то на четвертом мы начали мерить костюмы. «Мы» — потому, что главная роль принадлежала здесь Лиде. Один костюм был сразу забракован, другой отвергнут из-за того, что я якобы выглядел в нем, как мальчик, третий оказался вроде бы получше — добротный темно-синий в полоску, и мы оба уже посмотрели на цену и вполне убедились, что костюм солидный.

— Надевай брюки,— велела мне Лида и вышла из кабины.

Вернулась она с девушкой-продавщицей, решив, очевидно, и ее привлечь для консультации. Я стоял уже весь в новом и ждал приговора.

— Будете брать?— сказала девушка, и по ее равнодушному тону можно было понять, сколь неудачен наш выбор. Наметанный глаз девушки уже определил в нас наивных провинциалов, и Лида сразу же поспешила исправить положение.

— А что-нибудь получше? А, девушка?— спросила она интимно.

— Вы же смотрели — получше,— сказала девушка.— Хороший финский костюм. А это что такое? Он же у вас еще не пенсионер!

Этот довод мог сразить кого угодно. Девушка сняла с плечиков тот, первый костюм и, пока я облачался в него, объясняла Лиде:

— Мало ли что — цена? Цена еще ни о чем не говорит. То, что дороже, это не говорит за то, что лучше. Вы ж не сукно покупаете, верно? Вот, смотрите!

Я как раз вышел из кабины и тут же ока-

зался предметом всеобщего обозрения. Какая-то женщина, покупавшая костюм сыну-солдату, и молодая чета, и еще кто-то из покупателей принялись осматривать меня — и, кажется, с одобрением.

— А ну повернись,— сказала Лида.— Вот тут не оттопыривается, нет? Да стань же ты прямее!.. Уж очень как-то в талию.

— Приталенный, правильно. Современный рисунок,— сказала продавщица.

— А длина?

— И длина — хорошо. Короче не нужно... Будете брать?

— Лацканы,— заметил кто-то из зрителей.

— А что лацканы?— огрызнулась на него продавщица.— Лацканы в самый раз. Узкие кто сейчас носит?

— Правильно, широкие,— поддержала ее молодая чета, и Лида сразу повернула голову в сторону этой молодой четы, и я понял, что эта реплика и была как раз тем, чего нам не хватало. Была еще секунда сомнений, после чего Лида довольно-таки требовательно позвала продавщицу:

— Девушка, минутку. Мы же покупаем, правда?..

Теперь, уже дома, перед зеркалом, меня критически рассматривали Лида с Сережей.

— Ну что ж,— молвил Сережа.— За такую цену...

— А цена — это еще ни о чем не говорит,— заметила Лида. Вон мы видели за сто шестьдесят, страх господний!

Наконец смог высказаться и я.

— Что-то уж очень модно! Да?

— Ну и что?— Они накинулись на меня оба.— Чего ты испугался?.. Твои учителя тебя не поймут? Они будут шокированы? В таком случае носи косоворотку!

— Косоворотка не годится. Слишком оригинально!

— Габардиновый плащ и шляпу! Зеленую!

Все-таки что за динамичный народ эти женщины. Еще час назад собиралась одеть меня, как пенсионера!

— Школа, — сказал я, — консервативное учреждение, имейте это в виду. Она такой и должна быть. Она должна чуточку отставать от времени, лет на пять хотя бы.

— Это спорно,— сказала Лида.

— Вот видишь, ты говоришь: «спорно». И тебе это не нравится. А как же школа? Школа — это учебники. Это то, что отстоялось.

И как бы в подтверждение этих слов я скинул свой новый пиджак, повесил его на спинку стула. Лида молча следила за мной. Сережи в комнате уже не было.

— Боря,— сказала Лида,— нам надо поговорить.

— Давай,— сказал я.

— Сядь.

— Сел.

Она не забыла спрятать пиджак в шкаф и села рядом.

— Они подали заявление.

— Что?

— Они. Подали. Сережа и Оля. Ты понял?

Я, кажется, понял, но все-таки спросил почему-то:

— Какое заявление? Куда?

— В загс.

Я невольно обернулся в сторону двери, за которой должен был находиться Сережа, но Лида предупредила мое движение.

— Сиди. Он там, в комнате. Он вышел, чтоб я могла тебе сказать.

— Почему?

— Ну, чтоб не видеть, например, какое у тебя сейчас лицо.

— Какое?— Я посмотрел на себя в зеркало, но ничего особенного не нашел.— Ну хорошо. Так что же теперь будет?

— Ничего. Двадцать девятого они расписываются.

— Этого месяца?

— А какого же.

Вот теперь я, кажется, до конца понял, что произошло.

— Как же это все?— Мне стало не по себе.— Поставить нас перед фактом!.. А это что, точно?.. А может, он дурака валяет?

Лида молчала.

— Ну хорошо, а где они будут жить? И как это все будет, как это он мыслит?

— Я не знаю. Мы еще ни о чем не говорили. Я знаю только, что они шли по улице, проходили мимо загса и зашли. Вот так он мне сказал. Боря, я же не знаю, что у них там. И, пожалуйста, не ходи сейчас с траурным лицом, возьми себя в руки, сейчас — все, сейчас это уже праздник, все!— уговаривала она меня, пока вдруг сама не заплакала.

Я растерялся.

— Лидка!— сказал я.

И тут раздался звонок. Кто-то не вовремя к нам пришел. Лида умоляюще взглянула на меня.

— Я тебя прошу!— и стала вытирать слезы.

В дверь комнаты постучали. Я вышел навстречу.

— Да-да!

И оказался в объятиях Пашки Ибрагимова, моего дорогого ученика Пашки, о котором столько рассказывал домашним.

Пашке было уже лет за тридцать, он вырос в здорового мужчину и сгреб меня так, что я чуть не задохнулся, и это было, пожалуй, даже слишком фамильярно с его стороны, но потом он исправился и почтительно пожал мне руку и серьезно, за руку поздоровался с Лидой и Сережей.

— Ибрагимов Павел... Вы меня, не знаю, помните или нет. Я когда приезжал, вы были поменьше,— сказал он Сереже.

Мы сели за стол. Нашлась бутылка вина. Пашка рассказывал:

— А я проездом. В Петрозаводск. У нас курсы в Петрозаводске. Директоров гостиниц. Уж не знаю, чему там будут учить.

— Сервис,— сказал я.

— Сервис, правильно.

— Так ты уже директор?— Я с гордостью посмотрел на моих домашних.

Пашка вытащил из кармана визитную карточку.

— Ого!— сказал Сережа.

— Там на обороте по-английски,— простодушно похвастался Пашка.— У нас сейчас всякие туристы, делегаций до черта.

Пока мы разглядывали карточку, он поднял бокал:

— Я, если не возражаете, хочу выпить за Бориса Николаевича. Я не знаю, Сережа, знаешь ли ты, чем для меня был твой отец, Борис Николаевич...

И Пашка стал рассказывать свою жизнь.

Все это было сейчас как нельзя некстати. Лида и Сережа сидели с каменными лицами; у меня, вероятно, вид был не лучше. Я посмотрел на Сережу, и он отвел глаза. Наконец Пашка поглядел на нас всех и спросил:

— Я, может, не вовремя?

— Почему?— оживился я сразу.— Очень даже вовремя. Ты почему не ешь? И мы тебя сегодня не отпустим, ты учти.

— Да нет уж, я договорился.

— С кем договорился?

— В гостинице.

— В какой гостинице? Ты сейчас никуда не попадешь.

— Вы забываете, — скромно улыбнулся Пашка.— Кстати, если что понадобится по этой части — гостиница или там билет куда-нибудь — всегда, пожалуйста... У нас в этом смысле ... — и Пашка многозначительно сблизил пальцы обеих рук.

— Корпорация?— спросил насмешливо Сережа.

— Вот-вот,— Пашка тоже понимал юмор и в долгу не остался.— Как жизнь-то? Не женился еще?— спросил он дружески у Сережи.

Мы все промолчали.

— А у меня уже двое, Борис Николаевич,— сообщил Пашка.— Второй родился, опять мальчик. Хочу пятерых, не меньше...

— Хорошо,— сказала Лида.

— Ну что-то вы все приуныли. Борис Николаевич!— Пашка вырос хорошим, добрым парнем, но такта в нем я так и не воспитал.— Может, какие неприятности по работе? Вы скажите. Если я чем могу помочь...

— Нет, Паша.

— Томилин — это у вас кто? В исполкоме, по-моему, по культуре. Мы с ним в Болгарии отдыхали, отличный мужик. Если что надо...— Пашка горел желанием оказать мне свое покровительство. Я улыбнулся.

— Нет, Паша, ничего не надо, все в порядке.

— А музыки у вас никакой нет?— спросил

Пашка и обратился к Сергею.— Поставь там что-нибудь. Если можно, конечно.

— Классику,— опять съехидничал Сергей.

— Давай классику,— благодушно согласился Пашка.

Ночевать он остался у нас, на раскладушке. Поздно вечером мы с Сережей наконец уединились, заняв свои законные места на кухне, на этот раз без шахмат.

Вместо шахмат на столе лежала кипа фотографий — обычное, как мы уже знаем с вами, достояние учительского дома: школьные групповые снимки разных лет. Это мы с Ибрагимовым вспоминали прошлое. Сережа заговорил первым.

— Так вот это и есть твой любимый ученик?

— Да!.. А что тебя, собственно говоря, смущает? Его профессия? Раз любимый ученик, значит, летчик-космонавт или доктор наук? Нет у меня для вас космонавта!

— Ну зачем же. Ему и так неплохо!— заметил Сережа.

— Да. Неплохо.— Впрочем, я опять уловил снисходительную усмешку.— Да, он гордится, что стал директором. Ему нравится отдыхать в Болгарии вместе с какими-то ответственными людьми...

— Главным образом, с точки зрения блата.

— Чего?

— Блата. Он тебе, по-моему, показывал,— и Сережа сомкнул пальцы обеих рук, повторив Пашкин жест.

Но я твердо решил защитить Ибрагимова от посягательств Сережи.

— А почему к этому надо относиться ханжески? Ты что, никогда не пользовался протекцией?

— Что-то не помню. У меня отец — принципиальный враг этого дела.

— Ну и что?— парировал я.— Это еще ни о чем не говорит. А один русский писатель говорил, что не видит ничего дурного в протекциях. Между прочим, благороднейший писатель и человек. Чехов Антон Павлович... Не надо, Сережа, строго судить людей. Это не великодушно...— Я посмотрел на часы.— Пошли спать.

— На что ты ухлопал свою жизнь!— вдруг с чувством сказал Сережа, взяв в руки фотографии.

Я удивился.

— А на что ее надо было ухлопать?..

Я уже поднялся. Было поздно. Сережа сидел, не шевельнувшись.

— А что касается твоей женитьбы,— сказал я,— не знаю, мне нечего тебе сказать. Ты это уже решил.

— Да,— сказал Сережа.

— Конечно, лучше было бы сначала окончить институт.

— Я, наверно, уйду из института,— заявил Сережа.

— Уйдешь?

— Это не в связи с этим. Просто мне не интересно заниматься в этом институте.

— Это когда же ты решил?

— Давно.

— Что давно? Может, ты уже бросил ходить на лекции?

— В общем, да,— выдавил из себя Сережа.

— Ну что ж, поздравляю.— Я смотрел на него в смятении.— Мама знает?

— Пока так... не очень...

Я поискал на столе спички, не нашел, стал хлопать себя по карманам. Сережа подал мне коробок. Он больше не уговаривал меня не курить.

— Сережка, Сережка, что ж ты наделал!— сказал я, взявшись за голову. И поднял на него глаза и увидел, что Сережа изо всех сил борется с зевотой.

Он вдобавок еще хотел спать, мой Сережа, потому что при всем при том еще не был взрослым. И я это сейчас понял и пожалел его, и сказал ему, как в детстве:

— А ну в постель, живо!

Так закончился день покупки костюма.

По школьному двору маршировали юноши в лыжных костюмах. Пожилой офицер подавал команды. Шел урок военной подготовки — строевые занятия.

Я видел это из окна кабинета.

Потом ко мне пришли. Человек лет пятидесяти остановился в дверях.

— Разрешите?

Мы поздоровались. Я предложил ему присесть. Стул стоял не очень удобно, как-то боком, но посетитель, видимо, постеснялся передвинуть его и так и сел, уставившись на меня и поправляя галстук.

— Я Кольцов... Игоря отец... Вы просили зайти...

— Да-да. Очень хорошо.— Я вызвал секретаря и попросил, чтобы пригласили Валентину Федоровну, если она свободна.— Ваше имя-отчество, простите?

— Николай Алексеевич.

Что-то тревожное, извиняющееся было в его взгляде, в принужденной позе. Он словно заранее просил прощения за то, что собирался здесь услышать. Ни на какие приятности, разумеется, он не рассчитывал. К тому же, как многие родители-мужчины, он побаивался школы.

— Скажите, пожалуйста, Николай Алексеевич, как ведет себя Игорь дома? Довольны вы им?

— Как сказать,— отвечал мужчина уклончиво.— Ну как довольны? Так чтоб сказать: довольны — не скажешь. Всегда что-нибудь не так, верно? А вообще-то особо не жалуемся. Парень неплохой.

Это уже — с достоинством. И все-таки с опаской. Что-то скажем сейчас мы?

Пришла Валентина.

— У вас хороший парень, Николай Алексеевич,— сказал я,

— Хороший, — уже смелее продолжал Кольцов-старший.— Учится вроде ничего. Младший у нас — из-под палки, в четвертом классе. А этот — с умом, всему знает время.

— Куда он поступать собирается?

— Так в институт, обязательно. Никаких, говорит, этих репетиторов мне не надо. Вот, мол, цените, я вам деньги экономлю! У соседей чуть не пять репетиторов.

— И куда же он нацелился?

— На физику, говорит. Уж не знаю там. Может, передумает... У них же, знаете как — не поймешь...

— Он с вами делится?

— Обязательно. Со мной, с матерью... Мать у нас библиотекарем работает. Сейчас, правда, болеет. В больнице. Любит мать.— Видно, почувствовав, что перехвалил сына, Кольцов-старший добавил вдруг:— Ну, бывает, что и не слушается. Ляжет на диван — и все, слова не вытянешь. Ложится!..

— Ну, он, наверно, уже и не должен вас слушаться,— сказал я.— Послушание — это, знаете, до определенного возраста. Потом это уже не послушание. Мы иногда обманываем себя...

Кольцов-старший с интересом выслушал это. Промолчал.

— Ну, а вот в последние дни — в пятницу, в субботу — он ничего вам не рассказывал?

— Нет.

— Про отношения с товарищами...

— Да нет... Вы знаете, у него вот насчет товарищей,— Кольцов смотрел на нас с сомнением.— Даже не знаю. Раньше, в шестом классе, в седьмом — и Воробьев Гена ходил и Эдик там какой-то. Были ребята. А сейчас все больше один.

— Не умеет он у вас дружить,— сказала Валентина.

— Не умеет,— с готовностью подтвердил Кольцов-отец.

— Вот слушайте, Николай Алексеевич.— Я взял наконец энергичный тон.— Сын ваш Игорь человек очень одаренный. Это я вам говорю с полной ответственностью. Наши педагоги и, в частности, преподаватель физики, отмечают в нем недюжинные аналитические способности. Сейчас трудно сказать, как они разовьются — всяко бывает. Но важно, чтобы он имел нормальные условия для занятий и, главное, чтобы не терял веры в себя... Что касается товарищей, тут, видите, вопрос сложный.— Я поглядел на Валентину.— Вот сейчас он у вас сильно обогнал в развитии своих сверстников. Да плюс еще характер. Он у него нелегкий... Тут был у нас, не скрою, один довольно неприятный инцидент. Но это уж наша педагогическая ошибка, и мы ее исправим...

Кольцов-отец слушал, значительно и испуганно кивая. Валентина сидела с каменным лицом.

— Я ведь, знаете, не обещаю вашему сыну легкой жизни... Все мы, родители, мечтаем, чтобы наши дети сказали свое слово в науке или что-нибудь в этом роде, и мы же хотим для них спокойной жизни! Так, к сожалению, почти не бывает...

Кольцов-старший уходил от меня в растерянности, спросив напоследок:

— Ему что... ничего не говорить?

— Как хотите... А впрочем, пожалуй, не стоит.

Он еще раз кивнул и вышел, осторожно прикрыв за собой дверь.

Во дворе все еще маршировали парни в лыжных костюмах. Теперь, впрочем, они бежали, огибая двор.

Валентина оставалась в кабинете. Она сидела неподвижно и смотрела на меня.

Так продолжалось еще некоторое время. Кто-то, как всегда, заглядывал в кабинет — раз и другой,— и я рявкнул: «Нельзя!»— хотя мы все еще сидели молча, и ничего не происходило.

Впрочем — происходило. Молчаливый гнев на лице Валентины сменился недоумением, затем сожалением и наконец чем-то вроде любопытства.

— Я не понимаю смысла,— сказала она.

— Вот видишь,— я встал из-за стола и сел рядом с нею,— ты сама виновата! Твоя была идея — сделать меня директором!

— Я жалею,— сказала она, не приняв шутливого тона.

— Ну что ж...— Я хотел сказать, что это поправимо и что она, Валентина, может возглавить против меня «движение масс», как это она сделала с прошлым директором. Но воздержался от таких советов и просто смотрел на нее молча и с некоторым вызовом. Мы сидели сейчас рядом, как влюбленная парочка, и секретарь Анна Петровна, заглянув в кабинет и застав нас в такой позе, не решилась войти.

— Скажите, пожалуйста!— вдруг деловым голосом заговорила Валентина.— Мы будем воспитывать в школе аристократов, перед которыми остальные должны стоять по стойке «смирно», во главе с директором? Вы что,— спросила она с изумлением,— вы всерьез считаете, что он гений? Гений — в чем?

— А что, вы считаете, в нашей школе, в 221-й, не может быть гениев? А вдруг?— сказал я.

— Ну давайте скажем это девятому классу! Пусть будут в курсе!— Валентина иногда не чуждалась юмора.— Пойдем все вместе извиняться, раз уж такая педагогическая ошибка!..

— Я думаю, они это сами поймут,— сказал я серьезно.

Потом разговор продолжался в учительской. Мы оказались рядом у шкафа с классными журналами. Мы были не одни, и я сказал тихо:

— Я не знаю, гений он или нет, может быть, просто способный парень. Но я не хочу, чтобы его терзали, я хочу его воспитывать, а не отдавать на растерзание...

— Это что, ты имеешь в виду коллектив? — спросила, подняв голову, Валентина.

— Я имею в виду толпу. В данном случае это была толпа.— Я выдержал ее взгляд.— Мы разбудили в них все самое худшее! Зависть, мелочность, нетерпимость! Я хочу, чтоб они сами это поняли. Научить их уважать чужое мнение и защищать собственное...

— Вот поэтому вы и рассказываете им всякие истории про ошибающихся классиков?

— Вот оно как!— Теперь настал мой черед смотреть на нее с любопытством.

— А потом мы удивляемся,— сказала она, пожалуй, громче, чем следовало,— откуда эти мещанские нравы, этот цинизм, пренебрежение ко всему!..

— Не отсюда,— сказал я.

На этом мы и расстались. Был звонок с урока, в учительскую пришло обычное возбуждение. Я уходил, чувствуя на себе суровый, не суливший ничего хорошего взгляд Валентины.

По лестнице уже неслись, жались к перилам, пропуская меня, неугомонные школяры всех возрастов. Один стукнул приятеля портфелем — не удержался. Теперь смотрит на меня с испугом.

В тесной приемной, перед кабинетом, как всегда, посетители. Одна из них, девушка с челкой, ждет меня давно.

— Проходите, присаживайтесь.

Читаю протянутую мне бумагу.

— Ну что ж... Хорошо...— Мы рассматриваем друг друга.— По призванию? Или как?

— Да нет, не совсем.— Девушка улыбнулась.— У нас в Клинцах одно только педучилище, другого никакого не было...

— Ну, это значит, нам повезло... Где вы говорите — в Клинцах?

— Да. Но сейчас я уже не жалею,— сказала девушка.

— Не жалеете?.. Ну, совсем хорошо!— Мы улыбаемся друг другу.— А как это вы в Ленинграде...

— А муж у меня,— сказала девушка.

Я почему-то удивился.

— Как вас величать?

— Лариса Петровна.

— Лариса Петровна... Вы на чем сюда приехали?

— Куда?— Она удивилась вопросу.— На автобусе.

— А еще какой транспорт сюда ходит?

Она пожала плечами. Уставилась на меня в недоумении.

— Трамвай?

— Правильно, трамвай,— сказал я, поглядев на нее весело.— Трамвай, правильно!

— Сейчас к нам придут,— сказала Лида.

— Кто?

— Олины родители. Раздевайся, что ты стоишь. Звонил Сережа. Ой, погоди, у меня горит!

Я пошел за ней на кухню. Здесь стоял чад. Лида пекла пирог.

— Переоденься, пожалуйста! — прокричала она.— У тебя же есть костюм... Погоди переодеваться. Возьми тарелки. Да не эти!

Я с грустью смотрел, как она суетится. Помешать этому было уже невозможно. Я взял тарелки — те, что требовались,— и направился в комнату.

Лида пришла вслед за мной.

— Вот посмотри, вина я купила. По-моему, хорошее. Водки, я думаю, не нужно.

— Почему ты думаешь? А может, они выпивают?

Но Лиде было не до шуток.

— Ну, тогда сходи, пожалуйста, купи. Только не тяни. Который час?

— А почему такая паника? Ну, придут и придут. Почему мы должны специально готовиться?

— Почему специально? Мы не специально,— сказала Лида и растерялась.— Боря, ты должен изменить к этому отношение.— Она подошла ко мне и стала лицом к лицу.— Наш сын женится. Привыкни. Это уже факт, который от тебя не зависит. Ты понял?

— Ну?

— Сейчас ты можешь только одно из двух— либо помочь ему, либо отравить ему этот праздник и испортить ваши с ним отношения, может быть, на долгие годы.— Это было так внушительно, что ей оставалось добавить:— Я мудрая женщина,— а мне оставалось согласиться и полезть в шкаф за новым костюмом.

Пока я переодевался, Лида несколько раз возвращалась в комнату.

Первый раз — чтобы сказать:

— Я тебе пуговицы не перешила! Но ничего.

Второй раз:

— А если даже специально, что тут такого! Мы этим, наоборот, показываем, что нам небезразлична семья нашего сына.

— Какая семья? А мы кто?— спросил я.

— Ах, Боря, Боря!— она пожурила меня с высоты своей новообретенной мудрости.— Ты не опоздаешь? Там ведь сейчас до какого-то определенного часа...

— До семи.

И наконец опять:

— Ну-ка покажись! По-моему, хорошо. А я надену кофточку голубую, да?

Мы обнялись.

— Пусти, дурачок,— сказала Лида.— У меня там сгорит.

— Пускай сгорит.

— Вообще пусть оно все горит, правильно?— сказала она, прижимаясь ко мне.— В конце концов!

— Ага.

— Согласен? Мы тоже люди!

Так она убеждала себя и меня, а между тем в передней звонил телефон, и надо было кому-

то снять трубку, и она первая не выдержала:

— Наверно, Сережа...

Я отпустил ее, она побежала и вернулась:

— Тебя!

Звонок был неприятный. Я слушал и повторял в трубку:

— Так-так. Так, понятно. Это где? Какой вокзал? Варшавский? Прямо там же, на вокзале? Ну хорошо. Сейчас еду, хорошо...

Я вошел в кухню уже в пальто:

— Так. Я скоро буду. Тут одно, к сожалению, неотложное дело. Но это ненадолго. Все. Деньги я взял. Коньяк куплю... — и, поцеловав Лиду в щеку, не оставив ей времени для расспросов, умчался.

Надо было, действительно, торопиться. Уж потому хотя бы, что время приближалось к семи. Я начал с покупки спиртного. У стойки магазина, как всегда в это время, толпился народ. Я попросил завернуть мне бутылку, но бумаги у продавщицы не было. «А ты ее — в карман»,— посоветовал кто-то из знатоков.

Уже на вокзале, Варшавском, я купил в киоске газету и обернул ею торчавшее из кармана бутылочное горлышко. Следовало, конечно, обернуть всю бутылку, но она никак не вынималась из кармана, а времени у меня не было.

— А вы кто?— спросил майор милиции.

— Я директор школы.

— Директор школы... Ну, что я вам скажу? Плохо дело.— Майор нашел бумагу.— Вот видите, сняли его с поезда в Таллине, с чемоданом. Утверждает, что чемодан его. Возможно, прихватил из дому. Возможно и другое. Вот выясняем. Вызвали родителей. Отца.— Майор позвонил:— Еременко пусть зайдет... М-да. Плохо у вас, товарищи, насчет воспитательной работы. Мальчишка который день в школе не появляется, хоть бы кто хватился. Учителя.... Зайдите, Надежда Михайловна. Вот как раз по делу Постникова. Директор школы.

Полная немолодая женщина в милицейской форме села напротив.

— А! Очень хорошо. Мы как раз пишем вам бумагу.

— А где мальчик?

— Он у нас.

— Где у вас? В камере, что ли?

— В детской комнате.

— Давайте его. Я пришел за ним.

— То есть как «давайте»? Мы вам его не можем дать. Только после расследования, и не вам, а родителям, под расписку.

— Я вам напишу расписку.

— Вы не являетесь для нас юридическим лицом.— Майор странно поглядел на меня.

— Я являюсь юридическим лицом.

— А это будет решать комиссия по делам несовершеннолетних.

— Я являюсь для вас юридическим лицом. Я депутат районного Совета, вот мое удостоверение,— я полез в карман, для этого пришлось расстегнуть пальто, и я понял, к чему относилея странный взгляд майора. Из моего левого оттопыренного кармана торчала, сбив в сторону газету и позорно оголившись, бутылочная головка. Это чуть сбило мой официальный тон; впрочем, я продолжал:— Если мои права и полномочия имеют юридическое значение и если моя просьба не идет вразрез с законом, то я прошу передать мальчика под мою личную ответственность, мне...

— Домой возьмете?— буднично спросил майор.

— А хотя бы и домой.

Майор и женщина переглянулись.

— Нужно согласие родителей,— сказала женщина.

— Вот их бы я не спрашивал.

— Это в том случае, если их лишают родительских прав. Это решает суд.

В комнату заглянул мужчина лет тридцати пяти в полушубке.

— Вызывали?

— Подождите там,— сказал майор.— Как фамилия?

— Постников.

— Там посидите.— Майор посмотрел на меня и опять невольно на бутылку.— Так. Вы, пожалуйста, тоже. Подождите....

Так мы оказались рядом на вытертой вокзальной лавке, перед комнатой милиции — я и Постников-старший, отец «Ну, погоди».

Некоторое время мы рассматривали друг друга.

— Я Свешников, директор школы,— сказал я.— Мне сегодня сообщили, что Толик бежал из дома, его задержали в Таллине, в поезде, с каким-то чемоданом... Что у вас случилось?

— С каким чемоданом?— спросил Постников.

— Не знаю, он утверждает, что его чемодан.

— Правильно, его. Взял из дому,— сказал Постников, и я увидел, что он не вполне трезв.

— Что случилось? Почему он убежал? Вы били его?

Постников не ответил. Достал из кармана сигареты, закурил.

— Здесь, наверно, не курят,— сказал я.

Он послушался, бросил и затоптал каблуком сигарету.

— Я спрашиваю: вы били его?

Он уставился на меня равнодушным взглядом. Мой требовательный тон не производил впечатления.

— Послушайте, Постников,— сказал я.— Я хочу добра вам и вашему сыну. У вас дома обстановка, при которой мальчик не может нормально учиться. Если это не изменится, мы его у вас заберем.

— Это кто заберет?— отозвался наконец Постников, обдав меня полнейшим презрением пополам с запахом водки.

— Мы. Школа.

— А больше ничего?

— Больше ничего. Я вас предупреждаю. Говорю с вами вполне официально.

— Это кто же вам дал такие права? Вы вот лучше смотрите, чтоб учился он, ни черта не учится. Чем бумажки, понимаешь, строчить на работу.

— Какие бумажки?— удивился я.

— Какие? Такие.

— Если даже написали вам на работу, то сделали это абсолютно правильно. И я вас еще раз предупреждаю...

— Ох, я испугался!— Сказал, рассмеявшись мне в лицо, Постников.— Давай, слушай, иди отсюда.

— Что-что?

— Иди, говорю.

— А ну, полегче!— сказал я.

Но было уже поздно. Мы схватились. Схватились в самом буквальном смысле: толкнули друг друга в грудь. Я схватил Постникова за руку, он потеснил меня локтем, а свободной рукой уперся мне в подбородок.

— Слушай, ты!— уже не помня себя, я оттолкнул его и вскочил; он тут же поднялся следом и уже наступал, сжав кулаки. Драка была неизбежной. Может быть, она и произошла бы сейчас, вот здесь, у самых дверей милиции, если бы не появление милиционера, направлявшегося как раз к этой двери. Мы оба благоразумно спрятали кулаки.

— Давай, чеши отсюда,— сказал Постников, дыша мне в лицо.— С тобой еще заработаешь пятнадцать суток.

— Со мной больше заработаешь,— отвечал я, переходя, к стыду своему, на тот же язык.— Слушай, ты! Если хоть пальцем тронешь мальчика, я тебе жизнь испорчу. Понял ты меня?

Наши лица были близко, кулаки опять сжаты, и опять добрый бог милиции удержал нас от того, что могло последовать. На этот раз женщина — Надежда Михайловна в форме милицейского лейтенанта — появилась из дверей и сказала:

— Пройдите, товарищи.

Мы нехотя расстались и друг за другом — он впереди, я за ним — вошли в комнату.

«Ну, погоди» был уже здесь. Он встретил нас довольно спокойно. Ни слез, ни раскаяния не было на его симпатичном мальчишеском лице.

— Что, добегался?— обратился к нему отец, и «Ну, погоди» усмехнулся, как взрослый, и ничего не сказал.

— Так, товарищи,— заключил майор, положив трубку телефона.— Постников — кто? Паспорт при вас?.. Так. Вот, прошу ознакомиться... Товарищ Свешников, вы можете быть свободны, спасибо. Мальчика мы отпускаем домой, согласно вашей просьбе, до решения комиссии. Номер школы?

— Есть,— сказала Надежда Михайловна.

— Все. Копию вы получите. Спасибо, до

свидания.— Майор приподнялся и протянул мне руку.

В продолжение всей этой процедуры «Ну, погоди» сидел, независимо глядя по сторонам, очень похожий сейчас на своего отца. Уходя, я встретил его взгляд.

Потом, стоя у арки, перед залом ожидания вокзала, я увидел еще раз их обоих. Постников-старший вел за руку сына. Он даже не обернулся в мою сторону, хотя прошел совсем близко, а когда мальчик остановился, он потянул его за руку, продолжая идти. «Ну, погоди» еще раз оглянулся, что-то отозвалось мне в его взгляде, а потом он уже шел, не отставая, вслед за отцом и рядом с ним, пока их не скрыла толпа.

Я сильно опоздал, коньяк мой — тем более. Гости пили чай и ели Лидин пирог. Мужчина примерно моего возраста, может, чуть помоложе, приветливо встал мне навстречу; женщина, его жена, протянула руку. Это были наши будущие родственники — тесть и теща нашего Сергея. Лида сказала фальшивым голосом:

— Ну вот наконец, слава богу. Эти ваши бесконечные заседания!— и метнула на меня взгляд, означавший: «А с тобой мы еще поговорим!»

— А у них то же самое,— гостья кивнула на мужа, решив, очевидно, таким образом оказать мне поддержку.— Это всюду. Как начнут заседать — не остановишь. Это, знаете, анекдот, как иностранного шпиона ловили. Заседание, все заснули, один только не спит, слушает...

Мы посмеялись: Лида, затем и я. Коньяк все же пригодился. Мы с Владимиром Андреевичем — так звали будущего родственника — чокнулись. Я спросил, где Сережа. «Они там, у себя»,— показала Лида, и я уже понял свою ошибку: надо было спрашивать не об одном Сереже, одного Сережи уже не существовало, существовали о н и, и они были там, у с е б я. Отныне было так.

— Боря, мы, значит, тут без тебя, как говорится, посовещались и решили,— сообщила с улыбкой Лида.— Во-первых, где им жить. Самый, как говорится, жгучий вопрос. Ну, тут Владимир Андреевич и Елена Григорьевна предлагают, чтобы жили у них. Мы с тобой, естественно, за то, чтобы жили у нас. Пусть решают сами. Это первое. Ты как?

— Конечно,— сказал я.

— А в принципе, конечно, жить должны отдельно.

— Отдельно, отдельно, — подтвердила Елена Григорьевна.

— У вас там нет никакой записи на кооперативные квартиры? — спросила Лида, хотя отлично знала, что никакой записи у нас нет.— Ну, может быть, через райсовет. Тебе, как депутату,— продолжала она все в том же духе.

— Но это вопрос будущего,— сказала Елена Григорьевна, в очередной раз сняв камень с моей души. Я ее уже почти любил за это.

Послышалась музыка. Там, «у себя», они завели проигрыватель.

— Насчет свадьбы,— сказала Лида.— Какие у тебя предложения? Вот Владимир Андреевич предлагает — в «Астории» или в «Европейской». Как ты считаешь? Надо только заранее позаботиться, там запись, оказывается, чуть ли не за месяц.

Вышли из своей комнаты Сережа и Оля. У них был чуточку смущенный вид. Впрочем, может, мне так показалось. Гости стали собираться домой.

В передней я галантно подавал пальто Елене Григорьевне, затем ее мужу. «Что вы, что вы, зачем»,— отбивался тот, очевидно, не зная порядков высшего общества, где хозяин подает пальто и мужчине. Я стоял и держал его пальто с невозмутимостью лорда, пока он не оделся.

Сережа отправился провожать новых родственников. Мы с Лидой остались одни.

Я уже шагал взад и вперед по комнате, одновременно и успокаивая себя и распаляя. Лида сидела на своем прежнем месте, следя за мной взглядом, полным ласкового участия.

Я наконец остановился.

— Кто эти люди?

Она удивленно подняла брови.

— Нормальные люди. По-моему, очень милые и скромные. Он инженер...

— Инженер! А откуда у него, интересно, деньги? «Астория», «Европейская»!

— Ах, вот ты о чем!— усмехнулась Лида.— Ну, знаешь, люди сейчас не считаются. Ты просто немножко отстал.

— Да, конечно,— согласился я.— Погоди, а у нас откуда деньги?

— Ну, достанем,— сказала она неопределенно.— Придумаем что-нибудь.— И вышла на кухню.

У нее был теперь тоже довольно смущенный вид, и я в душе уже простил ей всю эту постыдную суету с гостями.

Она вернулась, чтобы нанести мне еще один удар.

— Боря, у меня к тебе даже не просьба... ты сейчас поймешь, в чем дело... Только не говори сразу «нет»... Ты должен позвонить Павлику Смирнову, или лучше даже встретиться, и поговорить о Сереже.

— Что?

— Поговорить. О Сереже. Сережа, как ты знаешь, ушел из института. Ну, фактически ушел, не будем закрывать глаза. Он хочет в университет. Он пишет. И кстати, очень жаль, что у тебя никогда нет для него времени.

— Ну-ну? И при чем же здесь Павлик Смирнов?

— Для Павлика Смирнова это ровным счетом пустяк,— продолжала Лида, словно и не замечая моего грозного тона.— Ну, может быть, не пустяк, но для тебя он это сделает, ты никогда к нему не обращался.

— И не обращусь!

— И глупо.

— Пусть идет в армию,— сказал я суровым голосом.

— Это он еще успеет... Надо все-таки получить образование... Ты рассуждаешь так, как будто это не твой сын.

— Нет, именно мой. Именно потому, что мой!.. И кстати, почему это вы решили, что я могу обращаться к Павлику Смирнову и что Павлик пойдет мне навстречу? Это уже давно не тот Павлик!

— Не знаю. К нему обращается кто угодно, совершенно посторонние люди...

— И пускай. Кто угодно.

— Ты прав, Боря,— грустно кивнула Лида.— Но ты не учитываешь обстоятельств. Ты забыл, что он женится.

Самые маленькие. Первый класс. В серых форменных курточках и коричневых платьицах, с белыми воротничками... Пишут. Сосредоточенные лица. Один грызет ручку — задумался. А другой увидел что-то в окне.

Среди них, между рядами, бесшумно ходит молодая учительница. Наклонилась, смотрит из-за спин, что они там выводят. Одному поправила руку, другого похлопала по спине, чтобы не горбился.

У нее милое простое лицо, челка. Ей двадцать лет. Там, в неизвестном мне населенном пункте Клинцы, одно-единственное училище — педагогическое, где, однако, учат любить детей. И у нее мелодичный, приятный голос:

— Что, Алеша? Что ты там увидел интересного?

Алеша, смотревший в окно, отвечает доверчиво:

— Снег.

— Снег?

И вот уже все они разом повернулись в сторону окна, а многие даже привстали, чтобы разглядеть такую невидаль — снег.

Первый класс. Я смотрю в их прекрасные, смешные, нежные лица.

Это как бы наброски, обещания, первоначальные эскизы будущих людей, их ранние облики, еще ничем не искаженные.

Сейчас они обещают только хорошее. Невозможно и помыслить о том, что на свете есть зло.

Вот они — через год. Чуть постарше. Они или другие — неважно. Второй класс. Третий. Мы совершаем с вами как бы экскурсию в будущее, год за годом.

Четвертый класс.

Симпатичные мальчики и девочки за столами (сейчас в школах нет парт). Пишут, считают в уме, выводят слова и числа...

Герои и трусы, потребители жизни и ее творцы, и просто люди — отцы и матери семейств, веселые и мрачные...— все они сейчас здесь, вот они!

Где, когда, в какой момент это начинается?

Пятый класс. Шестой...

Шестой! Самый трудный, как утверждают учителя. В шестом они уже никого и ничего не боятся. Все каверзы и проделки — это почему-то всегда — шестой.

Седьмой. Тоже не из легких. Девчонки повзрослели, мальчишки выросли.

Вот здесь где-то и надо их вовремя разгадать. Остановить все плохое. Распознать в невинных еще поступках, склонностях, отношениях — опасный микроб мещанства.

Страшно, если они возьмут его с собой в двадцать первый век!

Восьмой класс. Девятый... Взрослые люди.

Герой и трус, человек идеала и человек без принципов — вот они уже все тут. Еще немного, и все совершится.

Вернемся же в первый класс. Вглядимся в лица граждан двадцать первого века... Успокоились, пишут...

В девятом «Б» заканчивается урок. Все на месте. Маша Поплавская, Куделин, Бодянский, Кольцов... Наташа Черкунова идет от доски, садится на место.

— Хорошо. Вы мне начинаете нравиться. Отметки получите в конце четверти. За все сразу. Я решил избавить вас и ваших родителей от ежедневных переживаний. Будем учиться не для отметок... А теперь скажите мне, что это за историю вы затеяли с письмами? Все старшие классы, как мне говорят, только тем и заняты, что пишут письма друг другу в стиле прошлого века... Что это?..

Молчат. Улыбаются.

И — звонок!

Несутся по коридору, сбивают друг друга с ног. С этим ничего не поделаешь. Перемена!

Ни минуты передышки. Представительный мужчина лет сорока — чей-то папаша — нашел меня, мы идем вместе.

— Карпушина? Нина? Помню, конечно. А в чем дело? Как мы еще можем ей помочь? В восьмом классе поздно уже заставлять человека заниматься.

— Но это не разговор, когда мне, отцу, говорят, что дочь неспособная, не хочет учиться и что надо, мол, с таких чуть не деньги брать за обучение.

— Кто это вам сказал?

— Ваш учитель физики. Очень странное заявление. Есть, между прочим, закон о всеобщем образовании.

Лестница забита малышами, не пройти. Идем друг за другом, прижимаясь к перилам.

— Но это ведь не только для нас закон, не правда ли, товарищ Карпушин, но и для вас, родителей. Для всех.— Остановились у дверей кабинета.— А что касается платы, это, конечно, не надо понимать буквально. У педагогов, вы знаете, тоже бывают свои странности, как и у всего остального человечества... До свиданья, товарищ Карпушин. Заходите!..

Меня уже ждут. Инна Сергеевна, которую я вызвал. И, увы, дядя Саша с видом самым решительным.

Но я увидел Олега Павловича, географа. Зову его. Остальных прошу подождать.

— Олег Павлович! Кого вы там ударили?

Мы оба стоим. Географ слегка смущен.

— Ударил. Честно. Не удержался.

— Это кого же?

— Мочалина в седьмом «Б». Вредный парень такой...

— Этот — вредный, я знаю. Может довести. Ладно... Извинитесь только. Обязательно.

— Да он не обиделся, Борис Николаевич. Наоборот, по-моему. Доволен!

— Тем хуже, если доволен. Обязательно извинитесь.

— Есть.

— Там Инна Сергеевна. Пригласите, пожалуйста.

Разговор предстоит неприятный. Инна Сергеевна, впрочем, настроена пока благодушно.

— Там с этим чемоданом непонятная история,— рассказывает она.— Он сам, конечно, чего-то путает. Но все уже в порядке. Муж позвонил прокурору...

У Инны Сергеевны «ответственный муж». Об этом знает вся школа.

— А зачем вам понадобилось писать на работу отцу?

— А как?.. — Инна Сергеевна искренне удивлена.

Зазвонил телефон. Я взял трубку:

— Да!.. Извините, не могу с вами говорить, занят.— И поднял на нее глаза.— Но вы понимали, чем это может обернуться для мальчика в такой семье? Или вы не думали о последствиях?

— О каких последствиях? Что там отец его поколотил, что ли? Так он его и раньше колотил.

— Вы не любите детей, Инна Сергеевна!

— Мы с вами по-разному понимаем любовь,— сказала она холодно.

— Да, вероятно. Может, нам поэтому не стоит работать в одной школе?

— Да? Вы считаете?— Она усмехнулась.— Ну? И когда же мне прикажете? Вот сейчас, в середине года?

— Как хотите. Это зависит от вас.

— А я думала, это зависит от этой гусеницы накрашенной, которую вы хотите на мое место!

— Инна Сергеевна!

— Послушайте!—Она презрительно сощурила на меня свои красивые глаза.— Это у вас не пройдет, вы поняли? Я здесь была и буду, и вас еще пересижу. Вот так, запомните!— И с неприятной усмешкой: — Скажи, какой нашёлся!

Кто-то заглянул в кабинет. Кажется, физик.

— И учтите,— Инна Сергеевна уже поднялась,— если вы начнете меня тихо выживать... в общем, я вам не советую!

— Ступайте, Инна Сергеевна. Не бойтесь, выживать вас никто не будет. Я думал, вы сами поймете. Нет, так нет. Ступайте, пожалуйста... Кто там?

Бедный физик, он пришел не вовремя и, почувствовав это, застрял на пороге.

— Заходите, Генрих Григорьевич. Заходите, присаживайтесь. Я говорил насчет транзисторов. Обещают до конца этого квартала...

Но Генриха Григорьевича, судя по его виду, меньше всего сейчас занимают транзисторы. С лицом торжественным и печальным, продолжая стоять, он кладет мне на стол какое-то письмо.

На тетрадном, в линейку, листке написано:

«Милостивый государь, Генрих Григорьевич!»

Я поднял на него глаза.

Дальше я прочел:

«Пусть не удивит Вас и не покажется нескромным это послание. Есть чувства, не подлежащие суду скромности, и есть слова, коих значение отнюдь не меняется от того, что они были тысячу раз до тебя повторены. Я люблю Вас...»

На обороте — письмо занимает две странички — загадочная подпись: «Н. Н.»

Моя улыбка, кажется, рассердила Генриха Григорьевича.

— Так это прекрасно!— говорю я.— Генрих Григорьевич!

— Вы находите?— мрачно откликается физик.

— Вы знаете, в чем наша трагедия?.. В том, что они, эти черти, наши ученики, обладают неисчерпаемым запасом юмора, чего, к сожалению, нельзя сказать про нас!

— Вы считаете, что это юмор?

— Ну, а если нет, если это всерьез, тогда я вас просто поздравляю! И даже завидую вам!

— Погодите, тоже получите!— пригрозил мне физик.

— Не исключено!.. Возьмите.— Я возвращаю ему листок.— Сохраните на память.

— Ну да!— сказал физик.— Жена найдет, потом объясняй.

И вот тут он наконец улыбнулся.

А письмо все-таки забрал...

...Дядя Саша мужественно караулил меня в вестибюле.

— Ну что, Александр Акимович?— сказал я ему, остановившись.— Придумаем что-нибудь, ей-богу, вот дайте срок!..

Дядя Саша пожал протянутую ему руку и сказал мне вслед, укоризненно покачав головой:

— Такой умный человек!..

В автобусе мы опять ехали с Игорем Кольцовым. На этот раз, впрочем, не вместе — на разных сиденьях, и пересаживаться Игорь не стал, а я не стал его звать. Он очень усерд-

но, даже, пожалуй, слишком, изучал свою книгу, чувствуя на себе мой взгляд.

Была минута, когда мне очень хотелось его окликнуть, но делать этого не следовало — есть порывы, которые должен сдерживать в себе педагог. В этом, наверно, горечь нашей профессии.

Я вышел раньше. Он остался в автобусе и так и уехал, уткнувшись в книгу и не подняв глаз.

Я пересек улицу. Путь мой лежал в направлении ресторана.

Была та же дверь с табличкой и даже, кажется, тот же самый швейцар.

Теперь в ресторане я чувствовал себя как завсегдатай и распоряжался вовсю. Мой гость глазел на меня с некоторым удивлением. Это был Павел Александрович Смирнов, мужчина моих лет, возможно, запомнившийся вам на нашем «мальчишнике», где его все называли Павликом. Мне предстояла сегодня довольнотаки щекотливая миссия, связанная с устройством моего Сережи. Павлик о ней, конечно, не знал.

Мы уже выпили по первой, и Павлик рассказывал о нашем общем друге:

— Не пойму, что с ним происходит. Вдруг звонит, объявляется в час ночи, потом может исчезнуть на полгода. Даже не вспомнить. Потом — раз: тут как тут...

— А может, это и есть самое ценное — когда вдруг в час ночи?

— Может быть.— Павлик поглядел на меня с любопытством и налил из графина себе и мне.

Конечно, говоря по правде, следовало открыть свои карты сразу же, как мы сели за стол. Теперь это было уже трудней.

— А ты молодец,— сказал вдруг Павлик.— Не стареешь.

— Не старею,— признался я.— Не знаю даже, в чем дело. Лидка меня ругает: «Что ты все бегаешь, как мальчишка, пятьдесят лет, а он все бегом!..»

Павлик снисходительно посмеялся.

— Ну, это на тебя школа влияет!

— Может быть... А на тебя, в таком случае — наука. Смотри, ведь тоже не меняешься.

— Какая там наука,— сказал Павлик.— Была когда-то наука. Мы, брат, чиновники.— Так он иногда любил прибедняться, хотя между прочим, дорожил своей должностью и привилегиями.— Все больше бумажки да совещания...

Сейчас бы мне и ввернуть эту самую просьбу насчет Сережи. Момент самый что ни на есть подходящий. Павлик молча жевал закуску. Он наверняка догадывался о чем-то и ждал.

Но именно поэтому мне захотелось повернуть разговор в другое русло.

— Ну, видишь ли,— сказал я,— школа ведь тоже совсем не то учреждение, где укрепляют здоровье. Особенно, если ты директор.

Он смотрел на меня с ласковой снисходительностью. Это был обычный его взгляд. Взгляд усталой мудрости. «Мне бы ваши заботы».

Разговор как-то сам собой иссякал, и я, как это со мной случалось, почувствовал себя ответственным за неловкость паузы и поспешил ее заполнить:

— Тыща проблем! Наши социальные завоевания оборачиваются иногда такой неожиданной стороной! Вот всеобщее бесплатное образование. Ты должен это знать. Всеобщее — значит, мы должны учить каждого. Так? Хочет он, не хочет, а мы должны его выучить, и при том бесплатно, то есть без всяких затрат с его стороны! Это не просто... Это вообще — фронт, можешь мне поверить. Современная школа — это фронт!

Теперь, после такого заявления, моему другу стало со мной поинтереснее. Я это почувствовал и продолжал, ободренный:

— Опять же вопрос. Кого мы воспитываем? Романтиков-идеалистов? Очень хорошо. Прекрасно. Наша школа, учти, самая романтическая, в лучшем смысле! Ты у нас не услышишь на уроке про зарабатыванье денег. Но хорошо. Идеалистов. А как они будут жить? Мир-то еще не идеален! Такой романтик, прости меня, спотыкается на первой же кочке и ломает себе шею. Так?..

Над нами стоял официант:

— Можно горячее?

— Да, пожалуйста... И все-таки, я думаю— романтиков! Все-таки! А?

— Пожалуй,— согласился Павлик.

— Надо, чтоб они были лучше нас. Вот в чем вопрос. Становятся ли люди лучше от поколения к поколению? Главный вопрос, если хочешь, всей педагогики!..

Мы выпили.

— Интересно,— сказал Павлик.

— Теперь смотри,— продолжал я, увлекаясь.— Что происходит? Они про нас знают все или почти все. Мы о них — очень мало. Практически нет информации. Все — загадка. Взаимоотношения, антипатии, тревоги... Ты попробуй руководить предприятием, не имея достоверной информации. А мы это делаем запросто каждый день!..

Я проглотил кусок бифштекса и добавил:

— Плюс юмор, конечно. У нас его, как правило, нет. У них — в избытке!

И еще добавил:

— Я бы так подбирал педагогов. Ум — раз! Чувство юмора — два! И голос — три! Чтоб был приятный голос, ты не смейся!

Павлик не смеялся. Он смотрел на меня с выражением искреннего интереса. Мы закурили.

«Надо поговорить о Сереже» — мелькнуло у меня.

Но тут появился оркестр и, будь он неладен, заиграл во всю мочь, и сейчас пришлось бы кричать, что я, впрочем, и сделал:

— Смотри дальше!— Я придвинулся к Павлику вместе со стулом.— Вот педагогика! Я тебе сейчас скажу одну крамольную вещь.

— Ну-ну?— оживился Павлик.

— Нет педагогики! Не существует такой науки, все это бред! Никто ничего не знает, как воспитывать!.. Я уже понял: один-единственный путь. Быть самому в какой-то степени образцом. Блюсти себя. Ты понял?

— Это, наверно, трудно,— заметил Павлик.

— Конечно.

— Для этого надо быть святым!

— В какой-то степени — да.

— А мы тут с тобой!..— и он показал на наш графинчик.

— Именно!

Мы посмеялись.

Я понял, что уже никогда не заговорю о моем деле, и мне как-то сразу стало легче.

Оркестр, слава богу, ушел на перерыв.

— Я тебе еще одну вещь скажу,— продолжал я интимно, с удовольствием отметив про себя, что Павлик слушает с живым интересом и без этой иронической мудрости, черт бы ее побрал.— Коллектив. Так?.. А что мы знаем о коллективе? Тридцать человек, и все синхронно думают? Чепуха! Всегда есть лидеры. Кто они? Что внушают остальным? Как это происходит?

Мы выпили.

— Ты молодец, — сказал не к месту Павлик. — Я очень рад за тебя.

— Черт его знает.— Я скромно вздохнул.— Не знаю. Сложно все. Может и так быть, что придется уйти из директоров. Тоже не исключено.

— Ну зачем же уходить,— забеспокоился Павлик,— ты погоди.

— Посмотрим, ладно!

Официант убирал наши тарелки.

— Кофе? Мороженое?

— И того и другого!— сказал я, широко взмахнув рукой.— Ты понимаешь, Пашка,— я глядел вслед официанту, вдруг потерял свою мысль, потом вспомнил.— Я хочу, чтоб мы воспитывали мыслящих людей. Стране нужны мыслящие люди! Миру они нужны! Вот как нам решить эту проблему,— Павлик улыбнулся, и я вслед за ним,— в рамках средней школы?..

— Ты здорово говорил.— Он глядел на меня очень серьезно.— Ты молодец. Давай! Я хочу выпить за твои успехи!

— За наши.

— За твои,— очень серьезно повторил Павлик.

Принесли кофе и мороженое.

— Старик,— сказал Павлик будничным голосом,— у тебя было какое-то дело ко мне?

— Да нет,— сказал я.— Никаких дел. Но надо же когда-нибудь встретиться и посидеть. Годы-то идут!

— Это правильно. Это ты хорошо придумал. Просто молодец.— Павлик посмотрел на меня с благодарностью, потом увидел идущего к нам официанта и быстро полез за бумажником.

— Нет, подожди. Я.

— Нет, я.

— Слушай, не лезь, тебе говорят!— Мы заспорили, и я все-таки ухитрился сунуть деньги официанту.— Все, все, ничего не надо, спасибо...

— Это ты здорово придумал,— продолжал восхищенно Павлик,— надо отдать тебе справедливость! Нет, ты молодец! Давай чаще так встречаться.... Просто необходимо! Черт возьми, пока мы живы!

Меня встретил на пороге Сережа. Я долго вытирал обувь и снимал пальто. Мой вид, вероятно, достаточно красноречиво говорил обо всем. Некоторое время Сережа еще смотрел на меня вопросительно, потом наши взгляды встретились, все было ясно, и Сережа вдруг улыбнулся мне понимающе, а я ему.

Кружил снег.

Наконец-то мы с Лидой выбрались за город на лыжах.

Мы шли друг за другом в звонкой морозной тишине, мимо неподвижных сосен, провожавших нас.

Потом Лида остановилась, и я сразу нагнал ее и оказался рядом. У нее, как всегда, что-то приключилось с креплением.

— Ну все. Теперь я все про тебя знаю,— сказала она над моей головой, в то время, как я, нагнувшись и кряхтя, возился с ее ботинком.— Ты мягкий, да, но на самом деле очень твердый человек... Ты мягкий твердый человек!

Я поднялся и обнял ее.

— Пусти, дурачок,— сказала она, но не отстранилась.

Мы стояли, обнявшись, уткнувшись друг в друга носами, мокрые от снега, как от слез.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Большой аттракцион», 8 ч.
Авторы сценария А. Басаргин, В. Георгиев. Режиссер-постановщик В. Георгиев. Главный оператор Э. Савельева. Главный художник Г. Шабанова. Композитор Г. Подольский. Звукооператор В. Курганский.
В главных ролях: Н. Варлей, Г. Цилинский, М. Менглет, Г. Вицин, С. Мартинсон, Е. Моргунов, С. Крамаров, Т. Пельтцер, В. Грамматиков, М. Георгиев, А. Королькевич, А. Акопян, Б. Амарантов.

«Если хочешь быть счастливым», 7 ч.
Авторы сценария Н. Губенко, В. Соловьев. Режиссер-постановщик Н. Губенко. Главный оператор Э. Караваев. Главные художники В. Аронин, С. Ягоян. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор В. Шмелькин.
В главных ролях: Ж. Болотова, Н. Губенко, П. Буткевич, В. Войниченко-Соцки, В. Филиппов, В. Шукшин, Л. Федосеева, Н. Крюков, В. Симчич, А. Лицитис, У. Лиелдидж, Б. Чупров-Цимба, М. Войниченко-Соцки, Ю. Глазунов, В. Беккерис, М. Селютин, В. Зубков, Миша и Ваня Новиковы, И. Шарин, С. Коновалова.

«Свой среди чужих, чужой среди своих», 10 ч.
Авторы сценария Э. Володарский, Н. Михалков. Режиссер-постановщик Н. Михалков.
Главный оператор П. Лебешев. Художники-постановщики И. Шретер, А. Адабашьян. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Р. Собинов.
В главных ролях: Ю. Богатырев, А. Солоницын, С. Шакуров, А. Пороховщиков, Н. Пастухов, А. Кайдановский, Н. Михалков, Н. Засухин, А. Калягин, К. Райкин

Совместное производство киностудия «Мосфильм» (СССР) и «Тахо-Эйга» (Япония)

«Москва, любовь моя», 10 ч.
Авторы сценария Э. Радзинский, Т. Касикура, при участии А. Митты. Режиссеры-постановщики Александр Митта, Кендзи Ёсида. Главный оператор Владимир Нахабцев. Художник Юрий Кладиенко. Композитор Борис Чайковский. Звукооператор Роланд Казарян.
В главных ролях: Комаки Курихара, Олег Видов, Макотто Сайто, Иван Дыховичный, Татьяна Голикова, Валентин Гафт, Алексей Варламов, Массами Симодзе, Олег Ефремов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Пусть он останется с нами», 7 ч.
Автор сценария М. Ибрагимбеков. Режиссер-постановщик И. Тарковская. Главный оператор А. Яциневичюс. Главный художник С. Серебреников. Композитор П. Бюль-Бюль-оглы. Звукооператор В. Приленский.
В главных ролях: Гега Кобахидзе, Т. Арчвадзе, В. Головина, Таня Батракова, Рома Мадянов, Петя Черкашин, Лев Руслан, И. Бугримова.

Киностудия «Ленфильм»

«Врача вызывали!», 8 ч.
Автор сценария И. Меттер. Режиссер-постановщик В. Гаузнер. Главный оператор О. Куховаренко. Главный художник В. Гасилов. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Г. Беленький.
В главных ролях: Н. Попова, А. Овчинников, О. Басилашвили, Л. Броневой, М. Булгакова, С. Мучеников.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Личная жизнь», 8 ч.
Автор сценария И. Герасимов, при участии В. Довганя. Режиссер-постановщик В. Довгань. Главный оператор В. Давыдов. Главный художник А. Добролежа. Композитор М. Скорик. Звукооператор Ю. Горецкий.
В главных ролях: И. Лаврентьева, Н. Муравьев, А. Январев, С. Ландграф, Э. Кошман, Ю. Соколов, Н. Ильина, Н. Маркина, А. Шаляпин.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Мелодии Верийского квартала», 10 ч.
Авторы сценария Г. Шенгелая, А. Салуквадзе. Режиссер-постановщик Г. Шенгелая. Главный оператор А. Мгебришвили. Художники-постановщики В. Руруа, Э. Лапковский. Композитор В. Долидзе.
В главных ролях: С. Чиаурели, В. Кикабидзе, И. Нинидзе, М. Канкава, Д. Абашидзе, Э. Манджагаладзе, З. Кикалейшвили. Г. Гегечкори, Г. Кавтарадзе, Б. Ципурия, Г. Цуладзе.

«Фитиль» № 144
(всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Юморист» («Мосфильм»). Авторы сценария А. и Л. Шаргородские. Режиссер В. Попов. Оператор А. Дубинский. Художник Б. Чеботарев.
В ролях: Б. Новиков, Н. Парфенов.
«Удивительное рядом» (ЦСДФ). Автор сценария Л. Измаилов. Режиссер-оператор Г. Голубов.
«Алиби» («Мосфильм»). Автор сценария В. Панков. Режиссер В. Кольцов. Оператор С. Вронский. Художник Б. Чеботарев. В ролях: Г. Бурков, В. Филиппов.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Свободное дыхание», 7 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия)
Автор сценария и режиссер Марта Месарош. Оператор Лайош Колтаи. Художник Эва Мартин. Композитор Левенте Серени.
В ролях: Эржебет Кутвёльди, Габор Надь, Марианн Моор, Йожеф Секхели, Ференц Каллаи, Мари Семеш, Лайош Сабо, Агнеш Хегедюш.

Содержание журнала «Искусство кино» за 1974 год

(Цифрами обозначен номер журнала)

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям III Международного кинофестиваля в г. Ташкенте 8
Утверждать красоту дел народных. Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева киностудии «Мосфильм» . . 4
Высокая награда (Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении киностудии «Мосфильм» орденом Октябрьской Революции) 4
Подгорный Н. В. Высокая миссия кинематографистов (речь на торжественном заседании, посвященном 50-летию киностудии «Мосфильм») 4
Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького орденом Октябрьской Революции 7

КИНЕМАТОГРАФИСТЫ — ЛАУРЕАТЫ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ СССР

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР
«О присуждении Государственных премий СССР в области литературы, искусства и архитектуры 1973 года» 1

КИНЕМАТОГРАФИСТЫ — ЛАУРЕАТЫ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ РСФСР

Постановление Совета Министров РСФСР
«О присуждении Государственных премий РСФСР в области литературы, искусства и архитектуры 1973 года». 3

КИНЕМАТОГРАФИСТЫ — ЛАУРЕАТЫ ПРЕМИЙ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА

Постановление ЦК ВЛКСМ
«О присуждении премии Ленинского комсомола в области литературы, искусства, журналистики» 10

ПОД ЗНАМЕНЕМ ЛЕНИНСКИХ ИДЕЙ

Листов В. Страницы великого наследия . . . 1
Океев Толомуш. Его свет в наших сердцах . . 1
Чирков Борис. Быть партийными в искусстве нам завещал Ленин 1
Штраух Максим. Дело всей жизни 1,2
Ярматов Камиль. Нас соединил Ильич . . . 1

ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА

Сен Мринал, Хлифи Омар, Ямада Кадзуо, Паукер Лоретта, Досаманте Сусана, Аббасов Шухрят. Самое яркое впечатление (отклики участников III Международного кинофестиваля в Ташкенте на приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС тов. Л. И. Брежнева) 8
Вавра Отакар. Быть гуманистом — значит быть борцом 3
Донева Виолета. Раскрыть правду времени . . 3
Дрэган Мирча. Наш долг — воспитывать гражданина нового, социалистического общества 3
Зееман Хорст. Мы наступаем единым фронтом 3
Золнаи Пал. Бороться за умы и сердца людей 3
Кавалерович Ежи. Стремиться к более глубокому постижению реальности 3
Мимица Ватрослав. Участвовать в строительстве нового мира 3

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

Актер: время и личность 6
Власов М. Герой, которого требует время . . 9
Дубровский Эдуард. Нужна социально активная позиция 3
Зак М. Большой киносеанс 12
Ишимов В., Кичин В. «Мосфильм» вчера, сегодня, завтра 2
Караганов А. О режиссуре 10
Кинодокументалистику на форпосты пятилетки 10
Кичин В. ...Зрителю, который не может ждать 11
Кичин В. Наш товарищ — кино 4
Кучкина О. Воспитание чувств 8
Поиск на главном направлении 8
Пятилетка и задачи кинопублицистики . . . 6
Рунин Б. Наука — экран — человек 6,7
Студии имени М. Горького — 50 лет 5
Герасимов С., Донской М., Викторов Р., Григорьев Б., Егоров Ю., Кулиджанов Л., Лиознова Т., Лукинский И., Фрэз И., Шатров И. Съемки. Планы. Замыслы 5
Ростоцкий Станислав. Зерна нашего будущего 5
Бондарчук С. С позиций грядущего . . 5
Жаров М. От «Аэлиты» до Анискина 5
Защипина Н. Преждевременные мемуары 5
Катина Л. Для нас, зрителей 5
Мордюкова Н. Первая любовь . . . 5
Неретниеце А. Уроки юности не забываются 5
Петрова Р. Всегда — ровесник! . . . 5
Тарасов А. Новая точка отсчета 1
Флагман советской кинематографии 2

ДИСКУССИИ

Режиссура — ее проблемы и трудности (анкеты «Искусства кино»)
Адомайтис Р., Зархи А., Кимягаров Б., Кончаловский А., Краснопольский В. и Усков А., Кудин В., Левчук Т., Фрэз И., Хамраев А. . . . 1
Ибрагимов А., Кулиш С., Ордынский В., Полонский Г., Райзман Ю., Смирнов А., Соболев Ф. 2
Вайсфельд И., Вартанов Ан., Власов М.. Зак М., Красинский А., Соболев Р., Церете-

ли К., Щербаков К. 4
Авербах И., Герасимов С., Юткевич С., Райзман Ю., Пиесис Г., Арсенов П., Митта А. 7
Гурченко Л. И риск и поиск 7
Донской М. Третье измерение 12
Золотухин В. За и против 7
Кончаловский А. Взаимная ответственность 7
Кончаловский Андрей. Надо ездить в незнаемое 11
Леонов Е. Не экзаменационный класс, а лаборатория 7
Нарлиев Ходжакули. «Сотри случайные черты» 11
Смирнов А. Эскизы 7
Шуранова А. Полнота доверия 7

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

Долгов К. Кризис буржуазного философско-эстетического сознания и кинематограф . . . 3
Писаревский Д. Утерянное звено в кинематографе 30-х годов 10
Привато В. Предстоит большая работа . . . 12
Трауберг Л. Загадка «Пиковой дамы» 6
Трауберг Л. Основа основ 12
Февральский А. Добавим вопросительные знаки 10
Фрейлих С. Поле действия героя 4
Ярополов Яр. Ответственность перед наукой 10

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Габрилович Евг. Четыре четверти 3
Герасимов С. Г.М. Козинцев и его «Гоголиада» 5
Козинцев Григорий. «Гоголиада» 5, 6, 7
Кричевский А. 30-е годы, годы наших стартов 10
Толчан Я. Ожившие воспоминания 4
Штейн Александр. Экран, сцена, жизнь . . . 12

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

К 80-летию А. П. Довженко
Барбюс Анри. Прекрасный украинский фильм: «Арсенал» 9
Гончар Олесь. Мир художника 9
Мащенко Н. Продолжение традиции 9
Мишурин А. На съемках «Щорса» . . 9
Ортенберг Д. В «Красной звезде» . . 9
Равенских Борис. Мастер — для всех 9
Сен Мринал, Парис Рохелио, Ямада Кадзуо. О Довженко — на разных языках 9
Фирсова Д. Я учусь — значит я живу 9
Фрейлих С. Жажда эпоса 9
Ульянов М. Удел счастливцев (к 80-летию Б. В. Щукина) 7

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

Абрамов С., Кружков С. Юрий Озеров в работе и размышлениях 5
Макарова Т. Личность героя — личность артиста 12
Сазонова Н. Актерское счастье 1
Салынский Д. Глаз и сердце кинокамеры (беседа с оператором Н. Ардашниковым) 11

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

Головня А. Разнообразие направлений . . . 8
Голдовская Марина. Параметры поисков . . . 8
Лордкипанидзе Н. Шукшин снимает «Калину красную» 10
Миримов А. Одного кадра ради... 4
Соловьев Василий. ЦСС — что это такое? . . 6
Франк Г. Новое всегда впереди 3

ПОРТРЕТЫ

Лындина Э. Журавль в небе (актриса Л. Малеванная) 6
Славин Конст. Всматриваясь в лица (режиссеры П. Коган и П. Мостовой) 9
Суркова О. Постижение главного (актер А. Солоницын) 8
Стишова Е. Глубокие корни (актер В. Санаев) 10
Хейфиц И., Макарова Т., Чирков Б., Ужвий Н., Толубеев Ю., Горюнов В., Ярвет Ю., Грицюс И., Добин Е., Авербах И. Г. М. Козинцев, каким мы его знали... 11

ФИЛЬМ НАХОДИТСЯ В ПРОИЗВОДСТВЕ

Венгеров В. Экранизируется «Соль земли» . . 12
Чаковский Александр, Ершов Михаил, Лебедев Евгений, Стржельчик Владислав, Трофимов Николай. Память поколений (на съемках фильма «Блокада») 9

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Афера Цеплиса» (Д. Шацилло) . . . 2
«А вы любили когда-нибудь»? (Ст. Рассадин) 8
«Биологи моделируют растения» (Евг. Вейцман) 6
«Большой хлеб» (В. Черных) 4
«Л. И. Брежнев в Казахстане» (Анатолий Ананьев) 5
«В бой идут одни «старики» (Т. Иванова) 6
«Вей, ветерок!» (Н. Игнатьева) 8
«Возврата нет» (Н. Савицкий) . . . 9
«Возле этих окон» (В. Демин) . . . 9
«Воспоминания о мужестве» (Конст. Славин) 3
«Вы идете по жизни» (Э. Лындина) 7
«Дела сердечные» (Н. Савицкий) . . 3
«Десять лет спустя, или Надежды и тревоги десятого «А» (Д. Сарычев) 12
«Дети Ванюшина» (О. Ульянова) . . 8
«12 километров пути» (В. Синельников) 5
«Дикая жизнь Гондваны» (Эм. Двинский) 2
«Дума о Ковпаке» (В. Кудин) . . . 9
«Жемчужина Алтая» (Э. Лындина) 7
«За облаками небо» (К. Щербаков) 3
«За что премия?» (Э. Лындина) . . . 7
«Здравствуй, добрый человек!» (Л. Ягункова) 4
«Иван Васильевич меняет профессию» (А. Зоркий) 1
«Истоки» (Даль Орлов) 11
«Как закалялась сталь» (Г. Капралов) 4
«Каждый день доктора Калинниковой» (В. Кичин) 7
«Каждый вечер после работы» (А. Демидов) 11
«Калина красная» (К. Рудницкий) 6
«Кинообозрение «Москва» (В. Беляков) 2
«Круг» (В. Михалкович) 1
«Куриловские калачи» (Г. Прожико) 3
«Личная жизнь» (А. Демидов) . 11
«Лютый» (Е. Сурков) 5
«Мелодии Верийского квартала» (Ю. Богомолов) 7
«Меченый атом» (В. Михалкович) . . 1
«Мой новый адрес» (В. Синельников) 5
«Мой добрый человек» (Т. Иванова) 5
«Мосты Дюйшена» (Э. Лындина) . . . 7
«Много шума из ничего» (В. Силюнас) 3
«Нейлон — 100%» (Наталья Ильина) . . 6
«Ночной мотоциклист» (В. Михалкович) 1

«Одна среди людей» (Ан. Вартанов) 7
«Остров» (А. Волков) 10
«Осшские ткачихи» (Э. Лындина) 7
«Плохой хороший человек» (К. Рудницкий) 2
«Полоса препятствий» (В. Синельников) 5
«Почта» (Э. Лындина) 7
«Продается дом» (В. Синельников) 5
«Птицы над городом» (В. Туровский) 10
«Пятьдесят на пятьдесят» (В. Михалкович) 1
«Разговор на равных» (Любовь Кабо) 4
«Романс о влюбленных» (дискуссия) 12
«Семнадцать мгновений весны» (Николай Савицкий) 2
«Советский спорт», 1973, № 1—12 (А. Нилин) 8
«С тобой и без тебя» (Л. Аннинский) 12
«Страница» (Г. Прожико) 3
«Счастья вам, девочки!» (А. Медведев) 10
«Тайны мукама» (Е. Семенов) 5
«Теща» (Ст. Рассадин) 8
«Тихие берега» (В. Михалкович) 1
«Трудные дороги мира» (Вадим Некрасов) 12
«Трудный хлеб» (Г. Прожико) 3
«ТЮЗ с утра до полуночи» (Любовь Кабо) 4
«Убийца известен» (Овидий Горчаков) 11
«Хашар» (В. Синельников) 5
«Хлеборобы» (В. Черных) 4
«Хроника ереванских дней» (Л. Аннинский) 3
«Хроника хлебного поля» (Г Прожико) 3
«Черный принц» (В. Михалкович) 1
«Чили. Время борьбы, время тревог» (Маргарита Алигер) 1
«Чудаки» (А. Липков) 10
«Шах королеве бриллиантов» (В. Михалкович) 1
«Шелк» (Евг. Вейцман) 6
«Это беспокойное студенчество» (Э. Араб-Оглы) 9
«Я — Медвежий» (В. Синельников) 5

КЛУБ МОЛОДЫХ

Белохвостикова Н., Еременко Н. Кто напишет твою биографию? 8
Игумнова Людмила, Карахан Лев, Киндинов Евгений, Кичин Валерий, Меньшов Владимир, Старыгин Игорь, Стишова Елена. Кто он — герой 70-х?.. 6

КИНО И ШКОЛА

Вайсфельд И. Поэзия педагогического поиска 3
Маркушевич А. Экран учит, воспитывает, советует 6

ИНТЕРВЬЮ МЕЖДУ СЪЕМКАМИ

Гаузнер В. Фильм о врачах 8
Евстигнеев Е. По-разному интересные 6
Кимягаров Б. Важнее жизни 8
Козаков М. Каждодневный поиск 10
Копелян Е. Герои далекие и близкие 6
Купченко И. Век нынешний и век минувший 8
Леонов Е. Мои новые герои 10
Мельников В. Решение героя подсказывает сам герой 6
Плятт Р. Радиопьеса на экране 8
Сайфулин Г. Перед встречей 12
Чокморов С. Открытие характера 12
Янковский О. Год надежд 8

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

Левин Е. Критик — участник кинопроцесса 7
Листов В. Этапное издание 4
Ольшанская Е. В поисках утраченных подробностей.... 12
Соловьева Инна. Как это делается 3
Туманова Н. Революцией призванные 8
Фуртичев В. Увлеченность пропагандиста 8
Шатерникова М. Проблема кинообраза 3

ЮБИЛЕИ

Агишев О. Мастер (к 70-летию А. Я. Каплера) 10
К 70-летию С. И. Юткевича
Зархи А. Верность поиску 12
Ильинский Игорь. Мы родственники по Маяковскому 12
Туровская М. Секрет молодости 12
Зрелость таланта. (к 50-летию Л. А. Кулиджанова) 4
Косматов Леонид. Верность призванию (к 75-летию Г. Л. Рошаля и 70-летию В. П. Строевой) 2
Левицкий Н. Одна, но пламенная страсть (к 70-летию А. М. Згуриди) 3
Рошаль Г. Один из зачинателей (к 80-летию А. М. Роома) 8
Симфоническому оркестру кинематографии — 50 лет 12

ПО СТРАНИЦАМ ПЕЧАТИ

Интересное обсуждение 11

ПРЕМИИ

Международные награды — советскому фильму 8
Награды VII Всесоюзного кинофестиваля 6
Советские фильмы — лауреаты XVI Международного фестиваля документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения в Лейпциге, 1973 г. 3
Советские фильмы — лауреаты международных конкурсов 10

НАВСТРЕЧУ III ТАШКЕНТСКОМУ...

Во имя торжества идей мира и социального прогресса 5
Ганда Умару. Социальные функции нашего искусства 5
Демченко М. Трудные проблемы японского кино 5
Диброва В. Перемены 5
Жанг Ча. ...О мире, о дружбе 5
Кино, которого не было 5
Кривошеин Н., Березниковский Н. Первые шаги молодой кинематографии 5
Матяш В., Шальнев А. На новых рубежах 5
Петров А. Начало 5
Петухов Б. Десятая муза — к югу от Сахары 5
Сумхуу Баадрахын. Тепло творческого содружества 5
Уронов Б. Главное направление 5
Эннебелль Моник. «Синема джидид» вторгается в жизнь 5
Шеннауи Камаль. Пути нашего кино 5

ЗА РУБЕЖОМ

Кино и социализм
Александреску М., Николаеску С. Поверка временем 9
Войтчак Мечислав. Под знаменем пролетарского интернационализма 8
Глушичка Карел. Постигая правду времени. 4
Метциг Курт. Наша студия могла бы называться «Аврора... 12

Петров Э. Отвечая велению времени . 7
Пурш Иржи. Актуальные задачи чехословацкого кино 4
Режуха Йозеф. Красота и сила повседневного героизма 4
Станчу Марин. Румынское кино: истоки, современность, перспективы 9
Штарке Г. Четверть века нерушимой дружбы 12
Асенин С. Робинзоны из Дюрюфю 12
Бабенко Евгений. Киноавтоматы массового пользования и искусство 4
Балашова Т. Переведено с языка романа . . 9
Барро Жан-Луи. Прикосновение к поэзии . . 2
Березницкий Ян. Марлон Брандо, одинокий беглец 5
Богемский Г. Великая актриса итальянского народа 1
Богемский Г. Закон «по-итальянски» 4
Богемский Г. Рабочий класс выходит на экран 11
Вайсфельд Илья, Ивасаки Акира, Плажевский Ежи. О стилевой амплитуде современного кино 1
Встреча в Софии 4
Головской В. Он выбрал социализм 8
Ивасаки Акира. Штрихи к портрету Йодзи Ямада 5
Игнатьева Н. Пула — 73. Впечатления и размышления 5
Кинематография ПНР — прошлое и настоящее 8
Комов Ю. Нью-Йорк. Осень 4
Комов Ю. Нью-Йорк. Зима 8
Куросава Акира. Как я работаю 11
Липков А. Фильм Сатьяджита Рэя 3
Мифунэ Тосиро. В редакцию журнала «Искусство кино» 1
Михалкович В. Вивисекция 4
Михалкович В. Триллеры, или Мистер Джонс в ореоле мученика 7
Монтегю Айвор. Несколько слов Виктору Привато 7
Нечаева М. Масштаб размышлений 11
Парамонова К. Размышления после праздника 1
Писаревский Д. У истоков творческого содружества 6
Проскурникова Т. Кайатт против Кайатта 12
Ревич В. Мексика без сомбреро 10
Рошаль Л. Внутренним взором 2
Савицкий Николай. В пути 4
Статья главного редактора польского журнала «Экран» 8
Соболев Р. Апокалипсис по Стэнли Кубрику 9
Толченова Н. Научи счастью! 2
Торопцев С. Ниспровергатели кинематографии китайского народа 8
Черненко М. Дыхание эпоса 6
Чернышев А., Пронин В. Этот старый добрый гангстер 3
Чернышев А., Пронин В. Утраченные грезы, или Дайте мужа Кристине Луба 7
Щербаков К. Сегодняшние поиски — завтрашние открытия 10
Юренев Р. Фестиваль умер. Да здравствует фестиваль! 3
Юренев Р. Канн — 1974 10
Юткевич С. Разрушение мифов 6
От вс юду 2

СЦЕНАРИИ

Володин А. Дочки-матери 4
Гребнев Анатолий. Рассказ от первого лица 11,12
Григорьев Е. Романс о влюбленных 8, 9
Дунский Ю., Фрид В. Высокое звание. Я — Шаповалов Т. П. 1
Дунский Ю. Фрид В. Высокое звание. Ради жизни на земле 2
Смирнов Андрей. Рябина нежная ягода . . . 6
Шукшин В. Брат мой... 7

ИНФОРМАЦИИ

Выставка Дзиги Вертова в Берлине 3
Герои придут из жизни 10
Искусство киноплаката социалистических стран 4
Новые книги о кино 6, 10

Первая книга альманаха «Киносценарии» . . 3

НЕКРОЛОГИ

Блейман М. Ю. 3
Волчек Б. И. 8
Корш-Саблин В. В. 11
Лемберг А. Г. 10
Лосева Н. И. 6
Роу А. А. 4

ФИЛЬМОГРАФИЯ 2,6,8,9,10,12

«Выбор цели»
(режиссер И. Таланкин, «Мосфильм»)

И. Таланкин и С. Бондарчук на съемках фильма

Зубавин—Г. Жженов, Курчатов — С. Бондарчук

Кадр из фильма

1975

30-летию Победы советского народа над фашизмом посвящена встреча в «Клубе молодых» «ИК»;

раздел «Современность и экран» включает статью Н. Савицкого — о современном герое в новых фильмах;

рецензии П. Попогребского, В. Ишимова, Е. Стишовой и В. Проскуры посвящены фильмам «Страна наша Тюмения», «Родник в лесу», «Каждый день жизни»;

печатается репортаж со съемок фильма «Они сражались за Родину»;

раздел «Теория и история» включает статью Л. Маматовой, рассматривающую некоторые актуальные проблемы методологии изучения советского кино;

публикуются рецензии П. Любимова и С. Гинзбурга на новые книги: «Марк Донской» и Н. Лебедева «Внимание: кинематограф!»;

раздел «За рубежом» открывается беседой с членом жюри XIX МКФ в Карловых Варах режиссером С. Ростоцким, публикуется очередная статья нашего корреспондента в США Ю. Комова;

в номере печатается новелла из сценария В. Гажиу, В. Иовицэ «Долгота дня» и другие материалы.

Индекс 70402